

ACTA ROMANICA

TOMUS XX

ETUDES DOCTORALES IV

SZEGED

2000

ACTA ROMANICA

TOMUS XX

ETUDES DOCTORALES IV

SZEGED

2000

Rédaction : Ilona KOVÁCS, Olga PENKE

Rédaction technique : Katalin KOVÁCS, Ágnes PÁL, Emmanuel
POCHET Géza SZÁSZ

Ce volume est publié grâce à la subvention de l'Institut Français

HU ISSN 0567-8099 Acta Rom.
JATEPRESS, SZEGED, 2000

© Péter BALÁZS, Monika BURJÁN, Gábor CSÍKY, Anita
ILLIKMANN, Eszter KOVÁCS, Ilona KOVÁCS, Katalin KOVÁCS,
Ágnes PÁL, Olga PENKE, Géza SZÁSZ, Péter TOÓKOS

Table des matières

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <i>Avant-propos</i> _____ | 5 |
| Ágnes PÁL : <i>Lecteurs réels et fictifs des lettres de Mme de Sévigné : autour d'A la recherche du temps perdu de Marcel Proust</i> _____ | 7 |
| Katalin KOVÁCS : <i>Quelques aspects de la perspective du spectateur dans les Salons de Diderot</i> _____ | 15 |
| Péter BALÁZS : <i>La monarchie républicaine du marquis d'Argenson</i> ____ | 25 |
| Géza SZÁSZ : <i>Les méthodes de voyager du XVIII^e siècle et les transformations du discours du voyageur</i> _____ | 33 |
| Eszter KOVÁCS : <i>Diderot : Voyage en Hollande</i> _____ | 47 |
| Gábor CSÍKY : <i>Le meurtre au cœur de l'histoire : la figure de Napoléon dans les Mémoires d'outre-tombe de Chateaubriand</i> ____ | 57 |
| Anita ILLIKMANN : <i>La tour de Babel dans les Écrits intimes de Stendhal</i> _____ | 69 |
| Péter TOÓKOS : <i>Le style de la Vie de Jésus d'Ernest Renan</i> _____ | 81 |
| Monika BURJÁN : <i>Quelques tendances de la traduction littéraire et de la réflexion théorique sur la traduction en France au XIX^e siècle</i> _____ | 91 |

Avant-propos

Depuis 1997, l'Université de Szeged publie les résultats des recherches d'étudiants doctorants dans la série *Études doctorales*. Le présent recueil est le quatrième volume de cette série. La variété des sujets traités reflète bien la complexité des travaux de thèses en cours. Présentées dans ce volume suivant un ordre chronologique, ces études pourraient cependant être groupées autour de plusieurs axes thématiques.

Dans son article sur les *Salons* de Diderot, Katalin Kovács met en relief l'aspect esthétique des recherches littéraires ; elle analyse les méthodes par lesquelles Diderot fait valoir le point de vue du spectateur par rapport aux tableaux en élaborant différentes stratégies de mise en scène de la perspective de la réception. Trois études traitent de problèmes littéraires proprement dits. Dans son analyse, Ágnes Pál montre l'influence des lettres de la Marquise de Sévigné sur la correspondance de Marcel Proust avec sa mère et nous permet ainsi de voir sous un jour nouveau la genèse du grand texte proustien, *A la recherche du temps perdu*.

Pour mettre en lumière les contradictions de Napoléon tel qu'il apparaît dans les *Mémoires d'outre-tombe*, Gábor Csíky se propose d'étudier la philosophie de l'histoire pessimiste de Chateaubriand. Dans sa représentation de Napoléon coexistent en effet le mythe de la grandeur avec l'image du guerrier fanatique. Les *Écrits intimes* de Stendhal font l'objet de l'attention de Anita Illikmann, qui constate que les oeuvres autobiographiques témoignent des troubles profonds de l'âme d'un écrivain dont les textes mettent en présence plusieurs langues étrangères, souvent mélangées. L'absence de système apparente de cette « Tour de Babel » peut toutefois cacher des tentatives de saisir l'insaisissable et de donner forme au chaos sentimental.

Une catégorie suivante pourrait être constituée des études qui questionnent les méthodes de voyage du XVIII^e siècle. L'analyse des méthodes permet à Géza Szász de décrire et d'interpréter les transformations fondamentales du discours du voyageur et des finalités du voyage. Actuellement étudiante et désireuse de poursuivre ses recherches dans le cadre de la formation doctorale dont elle suit déjà certains cours, Eszter Kovács propose une interprétation de la conception diderotienne du voyage dans le *Voyage en Hollande*. Elle met en exergue l'écart entre la théorie et la pratique pour conclure sur la valeur littéraire et esthétique des libertés que s'autorise Diderot par rapport à ses propres principes.

Les études de Péter Balázs et de Péter Toókos sont également en rapport avec l'évolution de la philosophie de l'histoire. Définie par le marquis d'Argenson, la notion de monarchie républicaine permet à Péter Balázs de passer en revue les différents points de vue sur le sujet au XVIII^e siècle. Les deux versions, plus scientifique et plus populaire (même vulgarisante), de la *Vie de Jesus* de Renan servent à Péter Toókos pour étudier le style de Renan. Historien et écrivain à la fois, il illustre une écriture de l'histoire plus proche de la littérature que de la science.

Monika Burján, qui mène depuis longtemps des recherches dans le domaine de la traductologie, examine dans son texte la théorisation de la traduction au XIX^e siècle et s'est chargée, cette fois, de dresser un bilan des tendances françaises dans ce domaine. Par le choix d'auteurs (Baudelaire, les deux Hugo, Chateaubriand) et des tendances représentatives qu'elle a opérée, elle constate qu'à cette époque, la nouvelle pratique de la traduction fidèle gagne du terrain, fût-ce avec beaucoup de mal.

Le large panorama des études ici réunies est centré principalement sur les XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles et représente, tout au moins l'espérons-nous, la diversité des travaux actuels des étudiants.

Ilona KOVÁCS et Olga PENKE

Ágnes PÁL

Lecteurs réels et fictifs des lettres de Mme de Sévigné : autour d'*A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust

Directeur de l'Édition de la Pléiade (1972) de la *Correspondance* de Mme de Sévigné, Roger Duchêne consacre un excellent article à l'influence des lettres de la marquise sur le roman de Marcel Proust. La conclusion de cet article est que « Proust a su découvrir en Mme de Sévigné l'auteur qui convenait parfaitement au jeu de miroir qu'il voulait créer dans la Recherche entre la mère et la grand-mère du narrateur¹. » Duchêne doute cependant de l'influence directe des *Lettres* sur le roman et démontre que Proust n'a pu connaître les lettres que de manière superficielle.

Au fil de cet article, nous aimerions, d'une part, démontrer le rôle de *Mme Proust* dans l'influence indirecte des lettres de Mme de Sévigné sur le roman *A la recherche du temps perdu* et, d'autre part, approfondir l'idée du « jeu de miroir », et analyser ainsi les fonctions de la lecture fictive de ces mêmes lettres par certains personnages du roman.

Mme Proust et Mme de Sévigné

Pour entrer dans le vif du sujet, nous pouvons comparer deux volumes : celui de la correspondance de Marcel Proust avec sa mère, Mme Adrien Proust, née Jeanne Weil² et celui de Mme de Sévigné avec sa fille, Mme de Grignan³. Ce qui rend la comparaison difficile, c'est que les deux correspondances nous sont parvenues dans un état fragmentaire : une grande partie des lettres s'est perdue, ainsi dans le second cas toutes les réponses de Mme de Grignan à sa mère⁴.

Ce qui nous permet d'établir des comparaisons, ce sont les lettres conservées écrites par les deux mères. Bien que plus de 200 ans les séparent, il y a *naturellement* une situation de correspondance identique – une mère écrit des lettres (bien entendu des lettres privées) à son enfant, qui se trouve séparé d'elle. Évidemment, les thèmes et les sujets de préoccupation se ressemblent : le but de ces lettres est l'expression de l'amour maternel, l'information de la personne éloignée

¹ DUCHÊNE, Roger, « Mme de Sévigné, personnage du roman dans l'oeuvre de Proust », *RHLF*, 1996 (3), p. 461-74.

² PROUST, Marcel, *Correspondance avec sa mère* (abrég. *CorPr.*), Paris, Plon, 1953.

³ SEVIGNE, *Correspondance* (abrég. *CorSev.*), Paris, Gallimard, Éd. de la Pléiade, 1995.

⁴ Philip Kolb présente la version intégrale des lettres de famille que Mme Gérard Mante Proust a hérité de son oncle dans *CorPr.* Ce recueil comprend « tout ce qui nous est parvenu de la correspondance échangée entre Marcel Proust et sa mère ». Pour les péripéties des différentes éditions et les pertes de la correspondance de Mme de Sévigné, voir la note sur le texte par Roger Duchêne, in *CorSev.*, p. 756.

des nouvelles (mondaines et familiales), la préoccupation pour la santé de l'enfant, le compte rendu de la gestion des affaires pratiques ainsi que des impressions et de l'opinion personnelle sur certains ouvrages et nouveautés littéraires, enfin les sujets que quiconque traiterait dans une situation pareille. Le caractère régulier de l'échange épistolaire est la preuve de la tendresse mutuelle, malgré les conflits dans les deux cas. Il nous faut pourtant étudier l'éventualité d'une relation plus profonde entre les deux correspondances et poser la question en quoi consiste l'influence des lettres de Mme de Sévigné sur les lettres de Mme Proust ? Philip Kolb, éditeur de la correspondance proustienne, constate seulement que « *certaines lettres de Mme Proust, telle la lettre XXXVII sur une visite au Louvre, ne semblent pas être inférieures à celles de la grande épistolière qu'elle admirait tant : Mme de Sévigné.* » Toutes deux ont su « *narrer avec verve et humour les petites scènes de famille ainsi que les observations sur le monde*⁵. » Sans vouloir exagérer la ressemblance, nous rencontrons dans les lettres de Jeanne Proust un grand nombre de sujets que Mme de Sévigné traite de la même manière. Le caractère conversationnel est accentué dans les deux cas par des remarques méta-épistolaires. « *Notre correspondance devient de la conversation.* » Cette citation d'une lettre de Mme Proust⁶ pourrait très bien figurer chez la marquise de Sévigné. Elle insiste à plusieurs reprises sur ce même sujet, avec ces mots par exemple : « *Je cause avec vous, cela me fait plaisir*⁷. »

Le thème majeur est l'importance et la dimension prises par la relation mère-enfant. Dans les lettres des deux mères, la « *tendresse* » est un mot-clé qui figure dans chacune des lettres au moins une fois. De même, les deux femmes expliquent l'importance de la correspondance, et de l'attente des lettres. En voici quelques exemples, dont les deux textes fournissent :

Il n'y a pas un mot dans vos lettres qui ne me soit cher. Je n'ose les lire, de peur de les avoir lues, et si je n'avais la consolation de les recommencer plusieurs fois, je les ferais durer plus longtemps ; mais d'un autre côté, l'impatience me les fait dévorer. [...] Je lisais avec plaisir et avec attention (je suis fâchée de vous le dire, car vous n'aimez pas cela, mais vous narrez admirablement bien), je lisais donc votre lettre vite, par impatience, et je m'arrêtais court, pour ne pas la dévorer si rapidement. [...] C'est ma vie que la joie de recevoir de vos nouvelles.

Je suis outrée ! que tu oses dire que je ne lis pas tes lettres quand je les lis, relis, regrignote tous les petits coins et puis le soir tâte encore s'il reste quelque chose de bon à savourer. [...] Que je me flatte que je recevrai

⁵ Introduction, in *CorPr.*, p. 11.

⁶ *CorPr.*, p. 100.

⁷ *CorSev.*, p. 271. Roger Duchêne analyse ce trait conversationnel des lettres de Mme de Sévigné, due à l'influence de Voiture et à la pratique des salons. Cf. DUCHÊNE, Roger, *Madame de Sévigné et la lettre d'amour*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 67-114.

*demain une lettre de toi, qui me tiendra lieu d'un petit peu de toi. [...] Tes lettres sont toutes appréciées de moi comme j'apprécie mon loup type sous tous ses aspects*⁸.

Le poids de la séparation est exprimé par le même mot : l'exil. L'enfant éloigné deviendra pour sa mère le « pauvre exilé ».

*Ce qui est certain, ma bonne, et je crois que vous ne douterez pas, c'est que nous sommes bien loin d'oublier notre pauvre exilée. [...] supporter avec quelque patience l'absence et l'éloignement d'un aimable enfant que j'aime si passionnément*⁹.

... parlerons du pauvre grand exilé.

*Prenant des livres de mon pauvre exilé ...*¹⁰.

Le caractère passionnel de l'expression de l'amour maternel chez Madame de Sévigné est bien connu, il est frappant que Mme Proust utilise parfois aussi le même ton :

Moi paralysée par la distance et recevant bien peu de clarté de tes lettres [...] je sens très bien ton pouls et ton style battre trop vite et réclame absolument du calme, du régime ...

*Il restera un nombre infini d'heures à passer quand tu n'y es pas*¹¹.

La fuite de la société et la lecture solitaire semblent les seuls remèdes contre le chagrin que cause la séparation. Ce sujet est amplement traité par les deux femmes :

*Pour le bruit et le tracasserie de Vitry, il me sera bien moins agréable que mes bois, ma tranquillité et mes lectures*¹².

*Mme du Deffand est la seule relation que je ne dédaigne pas et que je cultive*¹³.

Il va sans dire que la compagnie (lorsqu'il faut la supporter) sert à parler - et à faire parler tout le monde - de l'être aimé, ce qu'il convient de mentionner dans la lettre. Ainsi :

*... j'ai pris un plaisir extrême à le faire parler de vous*¹⁴.

*... parlerons du pauvre grand exilé. [...] France a dit qu'il t'aime beaucoup, redit par Lucie. [...] Pour la première fois j'ai aimé les potins*¹⁵.

⁸ CorSev., p. 287, 250, 256, 226, 21 et 270.

⁹ CorSev., p. 276 et 258.

¹⁰ CorPr., p. 17, 25 et 86.

¹¹ CorPr., p. 12 et 32.

¹² CorSev., p. 303.

¹³ CorPr., p. 58.

¹⁴ CorSev., p. 246.

¹⁵ CorPr., p. 25 et 29.

Enfin, les menus détails de la vie quotidienne acquièrent une importance particulière dans les deux cas, surtout pour l'attente des informations. La curiosité maternelle ne connaît pas de limites : « *Vous ne sauriez dire trop de détails pour me contenter*¹⁶ » et : « *Donne-moi donc le menu de ton temps et tes repas*¹⁷. »

Ces ressemblances ne sont peut-être pas uniquement des coïncidences fortuites : Mme Proust lit la correspondance de Mme de Sévigné en 1890¹⁸, lors du service militaire de son fils. La seule à être caractérisée par une séparation plus longue, cette période correspond à l'éclosion de leur échange épistolaire. La séparation est le sujet principal, l'essence, la force motrice de la correspondance entre Mme de Sévigné et Mme de Grignan. Il va de soi que Mme Proust puise dans sa lecture et, comme nous l'avons vu, adapte (involontairement) certaines formules relatives à la séparation et parfois le ton de l'expression de l'amour maternel. Le lien devient toutefois explicite lorsque Mme Proust cite à son fils deux passages de cette lecture :

*Quelquefois je rencontre aussi dans Mme de Sévigné des pensées, des mots qui me font plaisir. Elle dit (en critiquant une sienne amie vis-à-vis de son fils...) : « Je connais une autre mère qui ne se compte pour guère, qui est toute transmise à ses enfants ». N'est-ce pas bien appliqué à ta grand-mère ? Seulement elle ne l'eût pas dit. Puis encore ceci parlant d'inquiétudes qu'elle n'ose exprimer : « On formerait, ma chère enfant une autre grande amitié de tous les sentiments que je vous cache »*¹⁹.

Le choix des deux citations et les remarques de Mme Proust révèlent une lecture attentive et critique qui illustre une caractéristique essentielle des lettres de Mme de Sévigné : l'équilibre entre l'effusion des sentiments et une certaine retenue. La longueur des citations prouve l'importance que Mme Proust accorde aux lettres de Mme de Sévigné. Outre la marquise de Sévigné, elle ne mentionne que Mme du Deffand comme lecture épistolaire, ce qui témoigne de l'attention qu'elle lui porte. La question de Mme Proust (*N'est-ce pas bien appliqué à ta grand-mère ?*) a pu donner l'idée à son fils *d'appliquer*, de projeter la relation de la marquise avec sa fille sur celle des deux personnages-clés de son roman : la grand-mère et la mère du narrateur-héros.

Les lettres de Mme de Sévigné dans le roman de Marcel Proust

Nous venons de parler de la lecture réelle des lettres de Mme de Sévigné par Mme Proust. La lecture fictive de ces mêmes lettres par certains personnages d'*A la recherche du temps perdu* remplit plusieurs fonctions dans le roman. Le seul

¹⁶ CorSev., p. 267.

¹⁷ CorPr., p. 10.

¹⁸ « *Mes lectures (suivant les heures) varient entre Loti, Sévigné et Musset.* » CorPr., p. 26

¹⁹ CorPr., p. 20.

fait des cinquante-quatre mentions du nom de Mme de Sévigné – en relation avec ses lettres – tout au long du roman prouve déjà la singulière importance de celles-ci, mais les références dépassent largement la seule mention du nom²⁰.

Le « *jeu de miroir entre la mère et la grand-mère du narrateur* »²¹ est sans doute la fonction la plus importante. Mme de Sévigné est l'attribut de la grand-mère du narrateur, et après la mort de celle-ci, deviendra l'attribut de la mère. Ainsi dans le passage célèbre intitulé *Les intermittences du coeur*, le volume-relique des lettres de Mme de Sévigné est mis en relation avec la métamorphose de la mère :

*Mais surtout, conservant précieusement comme des reliques, non pas seulement la broche, l'en-tout-cas, le manteau, le volume de Mme de Sévigné, mais aussi les habitudes de pensée et le langage de sa mère, cherchant en toute occasion quelle opinion celle-ci eût émise, ma mère ne pouvait douter de la condamnation que ma grand-mère eût prononcé contre le livre de Mardrus*²².

Examinons en quoi consiste cette qualité d'attribut, cette relation emblématique aux lettres de Mme de Sévigné. La grand-mère du narrateur est d'abord une lectrice des *Lettres*. Sa méthode de lecture consiste en une lecture continue. Le volume de Mme de Sévigné l'accompagne toujours, de même que le volume des *Mémoires* de Mme de Beausergent, qui est une lecture d'oeuvre fictive, puisqu'elle trouve dans ces textes l'expression de ses propres sentiments et de sa philosophie. Les mots du narrateur le résument bien : « *Mais ma grand-mère, qui était venue à celle-ci par le dedans, par l'amour pour les siens, pour la nature, m'avait appris à en aimer les vraies beautés*²³. » La lecture sans relâche implique une méditation continuelle des propos lus. Comme le remarque E. Goldsmith, une sorte de dialogue s'établit entre Mme de Sévigné et la grand-mère du narrateur²⁴. Mais plus qu'un dialogue imaginaire, il s'agit d'une assimilation des textes lus, qui restent constamment présents dans la pensée du personnage. Leur citation à tout propos (sous forme orale et écrite) est la conséquence naturelle d'un tel type de lecture. Pour la grand-mère du narrateur, Mme de Sévigné est « *sa marquise à elle* »²⁵ : elle en est tout imprégnée.

²⁰ Nous avons utilisé l'index de BRUNET, Étienne, *Le vocabulaire de Proust*, Paris, Slatkine-Champion, 1983, (éd. de référence : PROUST, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1963).

²¹ R. DUCHÈNE, « Mme de Sévigné, personnage du roman dans l'oeuvre de Proust », éd. cit., p. 465.

²² M. PROUST, *op. cit.*, p. 836.

²³ *Ibid.*, t. II, p. 14.

²⁴ « ... she enters in the text to appropriate and personalize it, a practice invited by the dialogal structure of the letter correspondance, which makes of each reader a surrogate addressee. By continually appropriating Mme de Sévigné's language into her own letters and conversation, she responds to her favorite writer » Cf. GOLDSMITH, Elisabeth, « Proust on Mme de Sévigné's Letters : some aspects of epistolary writing », *Papers on 17th Century Literature*, 1981/8, p. 125.

²⁵ PROUST, *op. cit.*, p. 312.

La grand-mère est également une correspondante : elle écrit des lettres à sa fille. Dans ses propres lettres, elle cite toujours Mme de Sévigné²⁶ dont la correspondance lui sert de modèle. Dans le roman, les lettres échangées entre la grand-mère et la mère du narrateur n'apparaissent pas textuellement. Cependant, le contenu et le style de ces lettres sont familiers au lecteur du roman grâce à la connaissance du modèle. Certains passages des lettres que la mère du narrateur écrit à son fils sont inclus dans le roman, ces passages contiennent des citations de la correspondance de Mme de Sévigné²⁷. La fonction de ces lettres est de rappeler le souvenir de la grand-mère qui l'aurait certainement cité²⁸. Le personnage de la mère du narrateur s'identifie à la figure de la grand-mère, comme si elle était effectivement son double ou son reflet. Seulement, elles ne coïncident pas temporellement : l'identification se réalise après la mort de la première. La mère du narrateur hérite la manière de penser de sa mère, ainsi que sa méthode de lecture des lettres de Mme de Sévigné.

Bien qu'il en ait « *appris les vraies beautés* » par sa grand-mère, le personnage du narrateur considère les *Lettres* du point de vue esthétique, et en tirera des conclusions sur le style. De même, le célèbre volume peut être considéré comme emblème du lien affectif entre lui, sa grand-mère, et sa mère. Telle une connaissance secrète, cette compréhension les unit, et fait croître la distance envers ceux qui sont incapables d'entrer dans l'intimité de ces lectures.

*Ma grand-mère se tut, mais on peut croire que ce fut par dédain, elle qui répétait pour maman les mots de Mme de Sévigné « dès que j'ai reçu une lettre, j'en voudrais tout à l'heure une autre [...] peu de gens sont dignes de comprendre ce que je sens. » [...] [grand-mère] trouva la discussion inutile, et, pour éviter de parler des choses qu'elle aimait tant devant quelqu'un qui ne pouvait les comprendre... »*²⁹

L'univers des lettres de Mme de Sévigné est un monde secret uniquement accessible à ceux qui sont doués d'une certaine *sensibilité*, ainsi les trois personnages déjà mentionnés, et Charlus, à qui la grand-mère trouve « *des délicatesses, une sensibilité féminines* ». Le revers de cette sensibilité est la fuite du monde, de la société chez la mère et la grand-mère.

J'y trouvai et recueillis un volume de Mme de Sévigné que maman n'avait pas eu le temps d'emporter dans sa fuite précipitée, quand elle avait appris

²⁶ « Elle plaisantait autrefois grand-mère, qui ne lui écrivait jamais une fois sans citer une phrase de Mme de Sévigné ou de Mme de Beausergent. Dans chacune des trois lettres que je reçus de maman [...] elle me cita Mme de Sévigné comme si ces trois lettres eussent été non pas adressées par elle à moi, mais par ma grand-mère adressées à elle. » *Ibid.*, t. II, p. 770.

²⁷ *Ibid.*, t. III, p. 17, 140, 141.

²⁸ L'association Mme de Sévigné-souvenir de la grand-mère est d'ailleurs reprise : « Allons bon ! dit il. [Charlus] Voilà que j'ai oublié le principal. En souvenir de Madame votre grand' mère j'avais fait relier pour vous une édition curieuse de Mme de Sévigné. » *Ibid.*, t. II, p. 563.

²⁹ *Ibid.*, t. II, p. 54.

*qu'il arrivait des visites pour moi. Autant que ma grand' mère elle redoutait ces invasions d'étrangers et, par peur de ne plus pouvoir s'échapper si elle se laissait cerner, elle se sauvait avec une rapidité qui nous faisait toujours, à mon père et moi, nous moquer d'elle*³⁰.

La misanthropie, qui n'est chez Mme de Sévigné qu'une tournure textuelle pour exprimer sa passion maternelle, est prise au sérieux par ses lecteurs fictifs, d'où l'association à la chasse et à l'animal poursuivi, éveillée par le mot *cerné* dans la citation précédente. Cette attitude suppose un isolement, celui-là même dont parle Mme de Sévigné :

*Ma mère était remontée dans sa chambre, méditant cette phrase de Mme de Sévigné : « je ne vois aucun de ceux qui veulent me divertir ; en paroles couvertes c'est qu'ils veulent m'empêcher de penser à vous, et cela m'offense. »*³¹

A la méthode de lecture sérieuse, et même vitale que nous venons d'analyser s'oppose l'opinion de certains prétendus lecteurs³². Le personnage de la grand-mère représente une valeur incontestable dans le roman justement par « *l'amour pour les siens, pour la nature* ». La grand-mère (et la valeur qu'elle représente) est comparée à d'autres personnages du roman par la mise en relief (et la confrontation) de leur relation aux lettres de Mme de Sévigné. Comme dans le cas de tous les grands classiques, ceux qui en parlent, et expriment leur opinion à ce sujet ne sont généralement pas ceux qui ont réellement lu les oeuvres. Dans le roman il en est ainsi, d'où l'ironie du passage suivant :

*Le nom de Mme de Sévigné lui [Mme de Cambremer- Legrandin] fit faire la moue, et usant d'un mot qu'elle avait lu dans certains journaux d'avant-garde, mais qui, parlé, et mis au féminin et appliqué à un écrivain du dix-septième siècle, faisait un effet bizarre, elle me demanda : « La trouvez-vous vraiment talentueuse ? »*³³

Refus (Mme de Cambremer), moquerie (Brichot) ou simple incompréhension (Mme de Villeparisis), leur attitude contraste avec celle de la mère et de la grand-mère du narrateur qui en savourent les pensées. Dans sa réflexion, le narrateur cherche les raisons de ce contraste.

Il ne faut pas se laisser tromper par des particularités purement formelles qui tiennent à l'époque, à la vie des salons et qui font que certaines personnes ont cru faire leur Sévigné quand elles ont dit « Mandez-moi, ma

³⁰ *Ibid.*, t. II, p. 807.

³¹ *Ibid.*, t. II, p. 786.

³² Roger Duchêne analyse le cas de Brichot (qui parle de Mme de Sévigné en termes de « *cette bonne snob* ») dont les erreurs peuvent être considérés comme des signes de sa fausse érudition. Cf. R. DUCHÊNE, « Mme de Sévigné, personnage du roman dans l'oeuvre de Proust », éd. cit., p. 472.

³³ PROUST, *op. cit.*, t. II, p. 823.

bonne » [...] Elle [Mme de Simiane] écrit dans le même genre [...] et se figure être des lettres de Mme de Sévigné. Mais ma grand-mère, qui était venu à celle-ci par le dedans, par l'amour pour les siens, pour la nature, m'avait appris à en aimer les vraies beautés³⁴.

« Particularités purement formelles » contre le « dedans » : ainsi se pose la question de la sensibilité. La conclusion du narrateur nuance encore la perception sensible sévignéenne :

Mme de Sévigné est une grande artiste de la même famille qu'un peintre [...] qui eut une influence si profonde sur ma vision des choses, Elstir. [...] c'est de la même façon qu'elle présente les choses, dans l'ordre de nos perceptions au lieu de les expliquer d'abord par leur cause³⁵.

Alors que le narrateur apprécie la qualité esthétique, les 'prétendus lecteurs' ne s'attardent que sur les « particularités purement formelles » des *Lettres*, dont l'intérêt pour les lectrices passionnées (la mère et la grand-mère) consiste autant dans les mots justes de la marquise que dans ses *pensées*. La phrase « *Sévigné n'aurait pas mieux dit* », répétée à deux moments-clé du roman³⁶ résume la reconnaissance de la valeur formelle : l'excellence de l'expression.

Cela nous rappelle la remarque de Mme Proust, citée dans la première partie du présent article : « *Quelquefois je rencontre aussi dans Mme de Sévigné des pensées, des mots qui me font plaisir.* »

Il est intéressant d'observer comment la lettre constitue un lien vivant entre réalité et fiction. Dans le cas de Madame de Sévigné (dont les prétentions littéraires sont contestées), nous assistons à l'entrée en littérature par le biais de sa correspondance privée. Sans prétentions littéraires, Madame Proust entre dans la littérature également grâce à ses lettres : sa correspondance avec son fils peut être envisagée comme témoignage de son rôle dans l'éducation de son fils au goût et au style, mais cette correspondance a aussi la vertu d'avoir inspiré un trait essentiel de la figure de la mère du narrateur dans la *Recherche*.

A ce que représente traditionnellement la *Correspondance* de Madame de Sévigné pour la postérité (statut de *classique*, affection maternelle) s'ajoute l'interprétation subjective qu'en fait Madame Proust (« *des pensées, des mots qui me font plaisir* ») et c'est ainsi que se profile sa signification symbolique dans le roman *A la recherche du temps perdu*.

³⁴ *Ibid.*, t. II, p. 13.

³⁵ *Ibid.*, t. II, p. 14.

³⁶ *Ibid.*, t. I, p. 20 et t. II, p. 625.

Katalin KOVÁCS

Quelques aspects de la perspective du spectateur dans les *Salons* de Diderot

La perspective du spectateur dans les *Salons* de Diderot est certes une question trop vaste pour être traitée de manière exhaustive dans le cadre d'un article: elle comprend plusieurs facteurs, tels la distance du spectateur en face de la toile, le temps qu'il consacre à regarder le tableau ou encore l'analyse des différents degrés de sa participation à la scène représentée. Nous nous proposons de nous concentrer ici uniquement sur ce dernier aspect et de relever dans les *Salons* les modalités les plus frappantes du contact de Diderot-spectateur avec le tableau.

En considérant l'optique du spectateur dans les écrits de Diderot critique d'art, on remarque vite que les *Salons* ne montrent pas de cohérence à cet égard. Par ailleurs, les problèmes surgissent avec la notion même de spectateur: notamment pour la question de savoir si sa présence est-elle fiction ou réalité aux yeux de Diderot?

Dans certains passages des *Salons*, le critique prêche le principe de l'exclusion de l'observateur de l'espace pictural. Tel est le cas, en général, de tout sujet représentant des êtres absorbés dans leur activité où la présence du spectateur est illicite du point de vue des personnages du tableau puisque sa place est nécessairement celle d'un voyeur. « Une scène représentée sur la toile, ou sur les planches, ne suppose point de témoins¹ », affirme Diderot à propos de *La Chaste Suzanne* de Lagrenée. Dans les *Pensées détachées sur la peinture*, il reprend et développe cette idée, en l'appuyant par un parallèle avec l'art théâtral:

Layresse prétend qu'il est permis à l'artiste de faire entrer le spectateur dans la scène de son tableau. Je n'en crois rien et il y a si peu d'exceptions, que je ferais volontiers une règle générale du contraire. Cela me semblerait d'aussi mauvais goût que le jeu d'un acteur qui s'adresserait au parterre. La toile renferme tout l'espace, et il n'y a personne au delà. Lorsque Suzanne s'expose nue à mes regards, en opposant aux regards des vieillards tous les voiles qui l'enveloppaient, Suzanne est chaste et le peintre aussi, ni l'un ni l'autre ne me savaient là².

¹ DIDEROT, *Salons de 1767. Salons III. Ruines et paysages* (abrég. S1767), textes établis et présentés par E. M. Bukdahl, M. Delon, A. Lorenceau, Paris, Hermann, 1995, p. 127.

² DIDEROT, *Pensées détachées sur la peinture* (abrég. PD), in *Salons IV. Héros et martyrs*, textes établis et présentés par E. M. Bukdahl, M. Delon, D. Kahn, A. Lorenceau, Paris, Hermann, 1995, p. 412. Cette idée anticipe sur les thèses qui seront développées dans le *Paradoxe sur le comédien*.

Ces propos sont clairs : toute composition qui affiche le besoin d'être regardée contredit le principe d'illusion que le tableau est supposé provoquer chez l'observateur³. Au temps de la rédaction des *Pensées détachées*, Diderot s'élève en effet vigoureusement contre l'intrusion du regard du spectateur dans le tableau ou, plus précisément, dans un certain type de tableau⁴.

Néanmoins, dans d'autres passages, les *Salons* abondent en exemples qui suggèrent exactement le contraire du principe d'un espace pictural fermé devant le spectateur : Diderot y expose la théorie de l'ouverture de l'espace du tableau, selon laquelle la toile intègre, pour ainsi dire, l'observateur parmi les personnages représentés⁵. Par rapport au cas de l'espace fermé, le rôle du spectateur est beaucoup plus actif dans le cas de l'espace ouvert. L'observateur interpelle tour à tour les figures ou pénètre lui-même, quoique d'une façon imaginaire, dans la toile : ce sont, à notre avis, les cas ultimes du procédé de théâtralisation.

C'est effectivement le terme « théâtralisation » qui nous paraît être le plus apte à désigner la recomposition des tableaux par le critique. Au lieu de passer en revue, de façon systématique et exhaustive, les différents types de mise en scène auxquels Diderot recourt le plus souvent, nous préférons insister sur les cas les plus caractéristiques du contact du spectateur avec les personnages du tableau⁶. Ce disant, nous postulons également que ce contact n'est possible que dans le cas des sujets humains (parmi lesquels on compte, bien sûr, les paysages animés de Vernet), capables de ressentir de grandes passions. Trois variantes principales seront distinguées : la conversation avec les figures du tableau, l'entrée (fictive) de l'observateur dans la toile et, enfin, le recours à la vision onirique. Ces variantes peuvent être considérées, en effet, comme autant d'étapes de transgression conduisant à l'élimination progressive des éléments de la toile (réelle) du peintre.

La conversation avec les figures de la toile

La critique d'art de Diderot obéit au principe dialogique : il a constamment besoin d'un partenaire, réel ou fictif, à qui il peut s'adresser et avec qui il peut engager une polémique. Tout au long de ses *Salons*, il traite son ami Grimm comme

³ Voir l'article de WAGNER, Nicolas, « Greuze / Diderot : La fiction mélancolique », in *Diderot et Greuze*, Actes du Colloque de Clermont-Ferrand, textes réunis par A. et J. Ehrard, Clermont-Ferrand, Adosa, 1986, p. 25-31.

⁴ Dans l'un de ses premiers *Salons*, Diderot déclare (en parlant du *Fermier incendié* de Greuze) aimer « dans un tableau un personnage qui parle au spectateur sans sortir du sujet. » Cf. *Salon de 1761* (abrégé. S1761), in *Salons de 1759, 1761, 1763*, textes établis et présentés par J. Chouillet, Paris, Hermann, 1984, p. 158.

⁵ M. Fried met l'accent sur la coexistence de ces deux conceptions de l'art dans les *Salons* de Diderot. Voir FRIED, Michael, *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, trad. fr. par C. Brunet, Paris, Gallimard, 1990, p. 142.

⁶ Pour ce faire, on se reportera à l'analyse de J. CHOUILLET, « Du langage pictural au langage littéraire », in *Diderot et l'art de Boucher à David. Les Salons de 1759-1781*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1984, p. 41-54 ainsi qu'à l'article de COHEN, Hugnette, « Diderot et les limites de la littérature dans les *Salons* », *Diderot Studies*, n° XXIV, 1991, p. 25-45.

un partenaire présent (mais plutôt passif) partageant ses réflexions⁷. De même, il a l'habitude de s'adresser à d'autres destinataires : aux peintres⁸, aux spectateurs⁹, à ses lecteurs supposés¹⁰, voire à des personnages des tableaux qu'il analyse. De surcroît, il lui arrive parfois de se mêler de la conversation d'autres spectateurs du Salon¹¹, ou encore de se mettre en scène et de présenter son compte rendu sous la forme d'un dialogue¹². De ces modalités de discours si variées, considérons à présent le cas qui nous semble être le plus intéressant, à savoir lorsque Diderot-spectateur entre en conversation avec les figures de la toile.

Présent dès les premiers commentaires de Diderot, ce procédé gagne en relief de façon de plus en plus marquée d'un *Salon* à l'autre. Le *Salon de 1761* en porte déjà les traces : en dépit de sa critique du lieu de la scène de la *Magdelaine dans le désert* de Carle Vanloo, Diderot trouve la figure charmante. Il l'interpelle ainsi : « *Belle sainte, venez ; entrons dans cette grotte, et là nous nous rappellerons peut-être quelques moments de votre première vie*¹³. » Ce sont, en général, les figures féminines qui incitent le critique à leur adresser la parole. Il peut pourtant arriver que Diderot soit insatisfait de leur représentation : bien qu'il les apostrophe, il ne sent aucune envie de s'occuper d'elles. Mécontent de la *Bacchante endormie* de Pierre, « *grande nudité de femme ivre, âgée, chairs molles, gorge flétrie, ventre affaissé, cuisses plates, hanches élevées*¹⁴ », il n'a pas la moindre intention de la réveiller : « *Dormez, charmante, dormez. Personne ne sera tenté d'abuser de votre état et de votre sommeil*¹⁵. » Quelquefois cependant - même si cela est plus rare -, le critique s'adresse au personnage masculin de la toile, afin que celui-ci approche la figure féminine et achève l'action suggérée par le tableau. Profondément touché par

⁷ Cf. par exemple le *Salon de 1767* où Diderot, en réfléchissant sur l'influence du luxe sur les beaux-arts, met en scène un dialogue entre lui-même et Grimm. S1767, p. 164-169.

⁸ Des maintes occasions où Diderot interpelle les peintres, citons son conseil malicieux à Bachelier parce qu'il désapprouve le *Milon de Crotone* du peintre : « *Mon ami, Bachelier, retournez à vos fleurs et à vos animaux*. » S1761, p. 147.

⁹ Cf. le passage à propos de l'effet des tableaux de Chardin : « *Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît. Eloignez-vous, tout se crée et se reproduit*. » *Salon de 1763* (abrégé. S1763), in *Salons de 1759, 1761, 1763*, éd. cit., p. 220.

¹⁰ Mécontent de son portrait peint par Michel Vanloo, Diderot parle ainsi à la postérité : « *Mais que diront mes petits-enfants, lorsqu'ils viendront à comparer mes tristes ouvrages avec ce riant, mignon, efféminé, vieux coquet-là ?* » S1767, p. 82.

¹¹ Cf. le *Salon de 1763* à propos des paysages de Vernet : « *Je ne regarde pas toujours ; j'écoute quelquefois*. » Rapportant l'opinion de deux spectateurs, le critique y ajoute la sienne. S1763, p. 229.

¹² Cf. le dialogue avec le peintre Naigeon à propos du *Dauphin mourant* de Lagrenée (S1767, S-III, p. 158-164) ou tout le *Salon de 1775* qui est, en effet, un long dialogue entre Diderot et le peintre Saint-Quentin.

¹³ S1761, p. 116.

¹⁴ S1763, p. 201.

¹⁵ *Ibid.* Cf. également le *Jupiter et Antiope* de Deshayes : « *... je ne suis pas tenté de crier : Antiope, réveillez-vous ; si vous dormez un moment de plus, vous... C'est qu'elle n'est pas belle et que je ne me soucie pas d'elle*. » DIDEROT, *Salon de 1765* (abrégé. S1765), textes établis et présentés par E. M. Bukdahl et A. Lorenceau, Paris, Hermann, 1984, p. 97.

le charme d'Hersé dans la composition de Lagrenée¹⁶, Diderot ne comprend pas pourquoi le Mercure du tableau ne se laisse pas emporter à la vue de tant de beautés :

*O Mercure que fais-tu ? qu'attends-tu ? tu laisses reposer cette cuisse sur la tienne, et tu ne t'en saisis pas, et tu ne la dévores pas ? et tu ne vois pas l'ivresse d'amour qui s'empare de cette jeune innocente, et tu n'ajoutes pas au désordre de son âme et de ses sens, le désordre de ses vêtements ; et tu ne t'élances pas sur elle*¹⁷.

On est témoin ici d'une véritable mise en scène, d'une reconstitution imaginaire de la toile, que le critique réalise par le changement du moment du tableau. Ce procédé entraînerait ensuite la modification de toute la composition : le résultat serait un tableau conçu sur un ton passionnel, qui montrerait l'action accomplie.

Néanmoins, le plus bel exemple du procédé de conversation est le commentaire de la *Jeune fille qui pleure son oiseau mort* de Greuze, avec qui Diderot entame un dialogue relativement long. Plus précisément, le compte rendu de la toile ressemble à un soliloque qui montre pourtant une logique dialogique. Au demeurant, Diderot lui-même met en évidence ce principe : en regardant la fille enchanteresse du tableau, le spectateur « *se surprend conversant avec cette enfant et la consolant* »¹⁸. Le grand chagrin de la jeune fille, démesuré par rapport à la perte de son serin, touche profondément le critique¹⁹ : désireux de déchiffrer le tableau et de trouver la véritable cause de la douleur de la figure, Diderot met en scène toute une histoire qui aurait pu avoir lieu au moment précédant celui que Greuze a choisi. Sans vouloir décider si l'interprétation de Diderot est juste ou si, au contraire, elle est une lecture entièrement subversive, notons seulement que le critique ressent le besoin de justifier sa transgression de l'espace de la toile²⁰. Par l'artifice du recours à la conversation, il atteint un effet inattendu : tout se passe comme si, pour reprendre la formule de Du Bos, les « fantômes de passions »²¹ étaient capables d'être pris au

¹⁶ « *J'y porte mes lèvres, et je couvre de baisers, tous ces charmes* » - dit-il à propos du tableau représentant *Mercure, Hersé et Aglaure jalouse de sa sœur*. S1767, p. 134.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 180.

¹⁹ « *Ne pensez-vous pas qu'il y aurait autant de bêtise à attribuer les pleurs de la jeune fille de ce Salon à la perte d'un oiseau, que la mélancolie de la jeune fille du Salon précédent à son miroir cassé. Cette enfant pleure autre chose, vous dis-je.* » *Ibid.*, p. 183. Voir STAROBINSKI, Jean, *Diderot dans l'espace des peintres*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1991, p. 50-51.

²⁰ « *Mais, mon ami, ne riez-vous pas, vous d'entendre un grave personnage s'amuser à consoler une enfant en peinture de la perte de son oiseau, de la perte de tout ce qu'il vous plaira ?* » S1765, p. 182.

²¹ Cette formule admirablement évocatrice de Du Bos peut à juste titre être considérée comme la théorie centrale de ses *Réflexions critiques*. Il définit ainsi les « passions artificielles » ou « fantômes de passions » : « *Les peintres et les poètes excitent en nous ces passions artificielles, en présentant les imitations des objets capables d'exciter en nous des passions véritables.* » DU BOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), Paris, E.N.S.B.A., 1993, 1^{ère} partie, sect. 3, p. 9.

sérieux et de provoquer des réactions fort réelles chez le spectateur²². Par le biais de ce procédé, le tableau de référence se décompose et s'efface graduellement pour se transformer en une sorte de petit roman ou, pour employer les termes de Diderot, en une idylle à la Gessner²³.

L'entrée du spectateur dans le tableau

Tout comme la conversation avec les figures de la toile, la pénétration du spectateur dans l'espace du tableau appartient également aux stratégies par lesquelles Diderot repousse les limites du genre de la critique d'art. Cette méthode concerne surtout le paysage et la peinture de ruines, mais parfois aussi la peinture de genre. Elle recourt à certains motifs pertinents qui constituent un groupe relativement homogène, tels la ruine, la grotte ou le paysage champêtre avec tous ses accessoires. On peut distinguer deux cas principaux de cette stratégie : d'une part celui où le critique, satisfait de la toile, la décrit sans opérer un changement significatif de ses éléments et, d'autre part, celui où il modifie les données de la composition originale afin d'entrer ensuite dans le tableau recomposé à son gré.

La version de 1765 des *Grâces* de Carle Vanloo donne un exemple fort typique de ce deuxième cas. Mécontent de l'expression froide des figures, Diderot passe, au beau milieu d'un paragraphe, du tableau réel à la description poétique de la scène d'après Horace. Par la suite, il devient si enthousiaste des Grâces, telles qu'il les conçoit, qu'il finit par entrer dans sa propre composition imaginaire : « *Je les vois, je les entends aussi ; que leurs chants sont doux ! qu'elles sont belles*²⁴ ! » La fonction primordiale du registre acoustique et du registre visuel réside dans ce qu'ils rendent palpable, aux yeux du spectateur, l'abolition des frontières entre le tableau réel et la composition fictive.

À l'opposé de la peinture allégorique de Vanloo, le critique approuve d'habitude les paysages de Louthembourg. En 1763, il est tellement étonné de la vérité des toiles du peintre qu'il ne peut pas s'empêcher d'y entrer, en y conviant également le « vous » à qui il s'adresse (et qui peut correspondre à Grimm aussi bien qu'à son lecteur supposé) : « *Ah, mon ami, que la nature est belle dans ce petit canton ! Arrêtons-nous-y*²⁵. » Cette invitation à pénétrer dans l'espace pictural fonctionne comme un signal d'appel : le verbe « arrêter » à la première personne du pluriel est suivi d'autres verbes qui ont la même forme. D'après la description de

²² Cf. Mathon de la Cour : « *Il m'est impossible, Monsieur, de faire passer jusqu'à vous l'attendrissement extrême que m'a causé cette figure.* » MATHON DE LA COUR, *Lettres à Monsieur *** sur les peintures, les sculptures et les gravures exposées au Salon du Louvre en 1765*, s.l.n.d., Troisième Lettre, p. 4.

²³ Cf. S1765, p. 179.

²⁴ *Ibid.*, p. 33. Voir CHOUILLET, Jacques, « La poétique du rêve dans les Salons de Diderot », *Stanford French Review*, VIII, 1984, FALL, p. 245-256.

²⁵ S1763, p. 224.

Diderot, la composition originale se voit progressivement effacée et réduite au statut d'un simple prétexte au détriment d'un autre paysage, imaginaire²⁶.

L'introduction du spectateur dans le tableau devient, en 1765 et en 1767, l'une des stratégies préférées par lesquelles Diderot aborde les toiles champêtres. C'est surtout dans ses comptes rendus des œuvres de Le Prince qu'il emploie cette méthode dont il mesure l'efficacité. Il l'avoue d'ailleurs dans ses propos évoquant, en 1767, ses commentaires sur les tableaux du peintre : « *C'est une assez bonne méthode, pour décrire des tableaux surtout champêtres, que d'entrer sur le lieu de la scène, par le côté droit ou par le côté gauche, et s'avançant sur la bordure d'en bas, décrire les objets à mesure qu'ils se présentent*²⁷. » En 1765 déjà, il trouvait cette méthode la plus apte à présenter les tableaux du peintre alors débutant, avant tout son morceau de réception, *Le Baptême russe* qu'il loue sans retenue. Il est intéressant que Diderot se soucie de préparer le commentaire de cette toile par celui qui le précède dans le Salon : dans le dernier paragraphe du compte rendu d'*Un Paysage orné de figures vêtues en différentes modes*, il s'introduit dans le tableau, en compagnie de son interlocuteur²⁸. La présentation du *Baptême* commence d'une façon *in medias res* : les termes « *nous y voilà*²⁹ » montrent Diderot et son compagnon plongés dans la scène. Après avoir feint d'assister réellement à la cérémonie, le critique dévoile sa supercherie par une phrase qui semble être énoncée fortuitement : « *Je veux dire que j'oubliais que je vous parle d'un tableau*³⁰. » Par la suite, Diderot devient tellement enchanté de l'atmosphère de la toile, qu'il finit le texte en exprimant sa tentation « *d'aller voir quel temps il fait dans ce pays-là*³¹. »

En dépit de son enthousiasme émoussé, en 1767, pour les scènes de genre de Le Prince³², Diderot tient à sa méthode inventée pour les tableaux champêtres et commence la critique de la peinture intitulée *On ne saurait penser à tout* par l'introduction du spectateur dans la toile : « *Entrez et vous verrez à droite sur le fond une espèce de chaumière très pittoresque*³³. » A ces propos font visiblement écho ceux par lesquels il décrit la *Cuisine italienne* d'Hubert Robert, exposée au même Salon de 1767 : « *Entrons dans cette cuisine ; mais laissons d'abord monter ou descendre cette servante qui nous tourne le dos*³⁴. » La suite du texte est également

²⁶ Ce procédé s'avère tellement efficace que le critique l'utilise, en 1767 aussi, pour présenter un *Paysage* de Louthembourg. Cf. S1767, p. 396.

²⁷ *Ibid.*, p. 301.

²⁸ S1765, p. 236-237. Cf. également le commentaire du *Berceau pour les enfants* qui renferme des allusions au *Baptême russe*. *Ibid.*, p. 231-233.

²⁹ *Ibid.*, p. 236.

³⁰ *Ibid.*, p. 237.

³¹ *Ibid.*, p. 238.

³² Il trouve que les tableaux du peintre sont pleins d'incorrections, tant au niveau du dessin que du coloris ou de la représentation des passions. Il en dit, non sans malice, que « *le principal mérite de Le Prince est de bien habiller*. » S1767, p. 319.

³³ *Ibid.*, p. 303.

³⁴ *Ibid.*, p. 354.

écrite du point de vue du spectateur qui, comme une figure du tableau, se promène parmi les objets de la composition.

Cette technique de description caractérise la présentation de plusieurs compositions de Robert : elle semble convenir, davantage que toute autre méthode, aux peintures de ruines. Diderot l'utilise, entre autres, dans le commentaire d'un *Pont* du peintre où l'intrusion du spectateur dans la toile est sensible dès le début : le premier mot du texte est « imaginez », à la forme impérative, suivi par « brisez », « descendez » et « regardez »³⁵. Du reste, la formule « entrer dans le tableau » elle-même apparaît sous la plume de Diderot, à propos de la *Grande Galerie éclairée du fond*, mais seulement en tant que virtualité : malgré son envie de pénétrer dans l'espace pictural, Diderot est ennuyé par la présence inopportune des nombreuses figures. Il garde ses distances avec la composition : il s'arrête d'abord et passe ensuite rapidement devant la toile³⁶.

Nous avons jusqu'ici passé en revue deux types de tableaux - la scène de genre champêtre et la peinture de ruines -, susceptibles, selon Diderot, d'inviter le spectateur à s'y projeter. Il est temps de compléter maintenant cette typologie par une troisième sorte de composition, le paysage que nous avons déjà évoqué en parlant de Louthembourg³⁷. A cette occasion, remarquons la parenté évidente des comptes rendus du *Salon de 1767* consacrés à la peinture d'Hubert Robert et à celle de Vernet : celle-ci se manifeste au niveau des motifs dominants, ressortissant tous du champ notionnel du sublime (la grotte, la ruine et l'idée du passage du temps) ainsi qu'au niveau des techniques descriptives à l'aide desquelles Diderot aborde ces textes. A l'aune de ce dernier critère, il y a cependant une différence significative entre les commentaires sur ces deux artistes : alors que les peintures de Robert, tout en accrochant le critique, l'empêchent pourtant d'y entrer, celles de Vernet parviennent presque toujours à intégrer leur spectateur dans l'espace du tableau.

C'est avec les paysages de Vernet que s'accomplit, dans le *Salon de 1767*, le plus pleinement - et de la façon la plus systématique - la fiction d'une pénétration physique du tableau par Diderot-spectateur³⁸. Cette dernière se passe d'une manière fort inattendue : au début de la longue section de la « Promenade Vernet », on trouve seulement une allusion rapide au nom de l'artiste. Ce n'est pourtant qu'une prompte indication et Diderot se hâte de traiter de ce qu'il appelle son véritable sujet : la présentation des sites remarquables d'une campagne pour laquelle il dit être parti³⁹.

³⁵ Le titre entier est *Un Pont sous lequel on découvre les campagnes de Sabine, à quarante lieues de Rome*. *Ibid.*, p. 334.

³⁶ *Ibid.*, p. 338.

³⁷ J. Proust recense les éléments grâce auxquels l'artifice de Diderot - la fiction de l'entrée du spectateur dans la toile - est supérieur, dans le *Salon de 1767*, à celui du *Salon de 1763*. Voir PROUST, Jacques, « Le *Salon de 1767* et les *Contes* : fragments d'une poétique pratique de Diderot », *Stanford French Review*, VIII, 1984, FALL, p. 257-271.

³⁸ Alors que les peintures de Greuze déclenchent chez Diderot un récit dramatique, celles de Vernet l'incitent en général à un récit poétique.

³⁹ S1767, p. 174.

La fiction ingénieuse est donc suggérée dès la première ligne de la section : tout au long des commentaires des œuvres de Vernet, Diderot explore les limites floues entre les tableaux réels et les sites imaginaires qu'il met en scène. Il énonce par ailleurs ainsi son entreprise : « *mon projet est de vous les décrire [les sites], et j'espère que ces tableaux en vaudront bien d'autres*⁴⁰. » Les textes sur Vernet présentent une mise en scène fort différente du cas de la conversation avec les figures des tableaux : Diderot s'introduit dans les compositions sans pourtant s'identifier ou s'adresser à quelque personnage représenté. Ce n'est que lors de la description du Sixième site qu'il révèle son secret à son interlocuteur (et, en l'occurrence, à son lecteur), par des termes qui ne vont pas sans rappeler ceux qu'il employait, en 1765, en parlant de Le Prince :

*Entraîné par le charme du Clair de lune de Vernet, j'ai oublié que je vous avais fait un conte jusqu'à présent : que je m'étais supposé devant la nature, et l'illusion était bien facile ; et tout à coup je me suis retrouvé de la campagne, au Salon...*⁴¹

Ces propos sont curieux puisque, à partir de ce moment du texte, le lecteur se sent déçu et la première idée qui lui vient à l'esprit est de mettre en question la validité de toute la série des comptes rendus sur Vernet. Nous pensons cependant qu'au lieu de décider de la légitimité d'une telle méthode, il vaut mieux considérer le passage sur Vernet comme l'un des sommets de la critique d'art de Diderot, d'autant plus que c'est également dans ces textes que se soulève la question du réel et du rêve : elle nous conduira vers le troisième et dernier cas des techniques descriptives les plus particulières de Diderot.

La vision onirique

Le compte rendu du Septième site de la *Promenade Vernet* se distingue des précédents sous plusieurs angles : d'abord parce qu'il s'intitule non pas « site » mais « tableau » et, ensuite, parce que Diderot constate au début du texte qu'il ne s'adresse plus à l'abbé-précepteur, son compagnon lors du parcours des autres sites, mais à un « vous » non précisé⁴². Toutefois, le commentaire prend, vers son milieu, une tournure surprenante : après avoir formulé son intention de quitter enfin les tableaux de Vernet, Diderot s'engage dans une méditation sur l'état de rêve et l'état de veille : « *Veillé-je, quand je crois rêver ? rêvé-je, quand je crois veiller ? qui m'a dit que le voile ne se déchirerait pas un jour, et que je ne resterai pas convaincu que j'ai rêvé tout ce que j'ai fait et fait réellement tout ce que j'ai rêvé*⁴³. » Le texte

⁴⁰ *Ibid.*, p. 175.

⁴¹ *Ibid.*, p. 223.

⁴² *Ibid.*, p. 224. Voir CARTWRIGHT, *Diderot critique d'art et le problème de l'expression*, *Diderot Studies XIII*, 1969, p. 197.

⁴³ S1767, p. 230. Dans son article, J. Chouillet remarque que ce passage sur le rêve et la réalité annonce déjà la digression du *Rêve de d'Alembert* : il pourrait être considéré comme une préface à celle-ci. J. CHOUILLET, « La poétique du rêve dans les *Salons* de Diderot », éd. cit., p. 245-256.

continue par la description des tableaux que le critique dit avoir vus dans son rêve et qui n'ont visiblement pas de lien logique entre eux : ils ont pourtant un point commun assez important, leur thématique qui met en scène un naufrage et une tempête que Diderot se plaît à décrire en raison de leur caractère pathétique⁴⁴. Dans ces scènes dramatiques imaginaires, il nous faut encore souligner le rôle du regard : les phrases du passage commencent presque sans exception par « j'ai vu » ou par « je vois », signes infaillibles de la participation de Diderot au spectacle rêvé⁴⁵.

La participation du spectateur a lieu, dans ce cas-là aussi, par le moyen de son identification aux personnages souffrants qui essaient désespérément de se sauver et dont seulement quelques-uns y parviennent : en regardant « toutes ces scènes touchantes », Diderot-spectateur ne peut ni ne veut s'empêcher de verser « des larmes réelles »⁴⁶. On a de nouveau affaire aux « fantômes de passions », dont la représentation émouvante provoque des passions réelles - notamment la compassion - chez le spectateur. Ces visions reconduisent le critique à la digression sur le rêve, digression qu'il a précédemment entamée, puis abandonnée : sa méditation aboutit, par la suite, au passage sur l'expérience du sublime.

C'est sans nul doute en 1765, dans le commentaire du *Corésus et Callirhoé* de Fragonard, que le recours à la fiction onirique - qui compte également parmi les cas-limites des procédés de transgression que Diderot utilise dans ses critiques - atteint son plus haut degré. Conscient du caractère exceptionnel de cette peinture d'histoire - qu'il trouve remarquable avant tout pour l'emploi virtuose du clair-obscur et du coloris -, Diderot adopte une stratégie de description tout à fait particulière⁴⁷. Il ne s'introduit pas cette fois-ci en personne dans la scène de sacrifice mais choisit de la présenter, en tant que son rêve étrange, sous la forme d'un dialogue fictif avec Grimm. L'illusion que le compte rendu est censé procurer au lecteur est soigneusement préparée : elle est présente dès la première phrase, dans laquelle Diderot regrette de ne pas pouvoir parler du tableau, parce que, lors de sa visite, celui-ci n'était plus au Salon⁴⁸. Faute de mieux, il décide de faire part à son interlocuteur (à Grimm, son destinataire explicite et, à la fois, au lecteur, son destinataire implicite) « d'une vision assez étrange », dont il prétend avoir été tourmenté la nuit après une journée où il avait vu des tableaux exposés au Salon le matin et où il avait lu des *Dialogues de Platon* le soir⁴⁹.

⁴⁴ Voir DELON, Michel, « Joseph Vernet et Diderot dans la tempête », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 15, oct. 1993, p. 31-39.

⁴⁵ S1767, p. 230-231.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 231.

⁴⁷ A la différence de Diderot, les autres critiques - par exemple Mathon de la Cour - ne sont pas tellement enthousiastes face à la toile de Fragonard et ne lui consacrent que quelques lignes. Cf. MATHON DE LA COUR, *Lettres à Monsieur ****, Troisième Lettre, éd. cit., p. 21.

⁴⁸ S1765, p. 253.

⁴⁹ *Ibid.* Le compte rendu porte un double titre : celui du tableau de Fragonard et, quelques lignes après, un autre, donné par Diderot, l'*Antre de Platon*. Pour l'analyse du texte de Diderot sur le tableau de Fragonard, voir J. STAROBINSKI, *Le Sacrifice en rêve* faisant suite à *Diderot dans l'espace des peintres*, éd. cit., p. 71-99.

A la différence des autres commentaires, ce texte ressemble moins à une description qu'à une narration gouvernée par le principe dialogique. Il est un enchaînement d'images, semblables à des tableaux vivants qui se succèdent d'abord sans aucun lien visible, mais qui s'organisent ensuite et se dirigent vers le moment culminant du récit de Diderot, celui du geste de sacrifice⁵⁰. C'est donc grâce au recours à la fiction de rêve que le critique recompose - ou, si l'on préfère, réinvente - le tableau de Fragonard supprimé au début de son commentaire : sa vision onirique produit, en fin de compte, une composition à tous égards identique à celle du peintre⁵¹. Pour conclure son expérience extraordinaire, il fait dire, à la fin de son compte rendu, ces mots à Grimm : « *Quoi qu'ils [les juges d'un goût sévère] en disent, croyez que vous avez fait un beau rêve et Fragonard un beau tableau*⁵². »

La nature du sujet détermine dans une large part les passions que le spectateur est amené à ressentir devant la toile de Fragonard : le sujet sacrificiel produit chez lui des passions relevant du champ de la pitié. Puisque c'est Diderot qui compose et met en scène les tableaux préparant celui du peintre, on peut supposer qu'ils révèlent ses préférences en matière de passions, tant représentées que censées être éprouvées par le spectateur. Les différentes variantes de la commisération sont loin de constituer le seul type des passions que le critique, en tant que spectateur idéal, se plaît à ressentir : la vue du « *spectacle de joie extravagante, de licence effrénée, d'une ivresse et d'une fureur inconcevable*⁵³ » suscite chez lui un sentiment d'horreur⁵⁴. C'est encore à Grimm, assumant le rôle d'interlocuteur, qu'incombe la tâche de tirer la conclusion : les passions produites par le tableau appartiennent aux émotions cathartiques : au groupe de la commisération et à celui de l'effroi⁵⁵.

L'évocation des passions cathartiques constitue l'un des thèmes majeurs des textes relevant du champ du discours sur l'art français vers le milieu du dix-huitième siècle : il est susceptible de nous conduire au terme de notre parcours. Pour conclure cet article, qui avait pour objectif l'étude des modalités les plus frappantes de l'entrée de Diderot dans l'espace de la toile, nous trouvons important de souligner que nombre de compositions qui incitent le critique à des techniques de description audacieuses ne sont pas des tableaux d'histoire. Nous avons vu Diderot s'adresser à des figures des peintures de genre et s'introduire dans les paysages ou des peintures de ruines, ce qui prouve éloquemment que ce n'est guère le privilège de la peinture d'histoire, le seul genre que, pour son sujet, les critiques de son temps tiennent pour intéressant, d'amener Diderot à de nouvelles méthodes d'approche des tableaux.

⁵⁰ Le commentaire de Diderot est plein d'allusions à la peinture : il ne cesse d'utiliser des termes comme « tableaux » ou « grande toile » pour les images de son rêve.

⁵¹ La différence peut-être la plus flagrante entre les visions de Diderot et la composition de Fragonard est que les tableaux rêvés par le critique sont tous conçus en noir et blanc. Voir J. CHOUILLET, « La poétique du rêve dans les *Salons* de Diderot », éd. cit., p. 245-256.

⁵² S1765, p. 264.

⁵³ *Ibid.*, p. 256-257.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 260-261.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 262.

Péter BALÁZS

La monarchie républicaine du marquis d'Argenson

Qu'est-ce que la république ? Que doit-on entendre par républicanisme ? La question est plus complexe qu'on ne pourrait le croire. Le texte qui sert de base à toute pensée politique, c'est bien sûr la *Politique* d'Aristote, ouvrage dans lequel le Stagirite explique que malgré leur diversité infinie, les formes d'association humaine se réduisent à deux types seulement : le lien civil, qui a pour fin l'intérêt général, fonde la *république* ; et le lien civil, qui a pour fin l'intérêt privé, fonde le *gouvernement despotique*. Si l'on considère les choses de ce point de vue particulier, on est amené à admettre que toute pensée politique est républicaine : de Hobbes à Tocqueville, chacun prétend écrire en vue de l'intérêt public.

Pourtant, en proposant dans la *Politique* son célèbre catalogue des trois gouvernements, Aristote embarrasse quelque peu ses lecteurs : ayant défini les gouvernements monarchique et aristocratique, il n'hésite pas à qualifier le troisième non pas de démocratique, mais de républicain. Je ne me sens aucunement qualifié pour gloser sur les causes de cette apparente contradiction que plusieurs commentateurs ont déjà repérée et analysée. Il est, malgré tout, indispensable de souligner cette incertitude de vocabulaire qui se trouve à l'origine de plus d'un malentendu.

Qu'en est-il du républicanisme au XVIII^e siècle ? Dans un article extrêmement intéressant, Jean-Marie Goulemot tente de démontrer l'absence, dans la France de l'Age classique, d'une pensée républicaine sérieuse et cohérente¹. Il affirme que les manifestations du paradigme républicain accessibles aux penseurs politiques de l'Age classique et de l'époque des Lumières ne semblaient point constituer une alternative viable par rapport à la forme monarchique de l'Etat. L'attrait des républiques antiques (Sparte, Athènes, Rome) ou celui des républiques contemporaines (Provinces-Unies, Genève, Venise) était trop faible pour qu'un courant intellectuel cohérent puisse s'organiser autour de l'objectif utopique de transformer la France en république. Goulemot nous offre en même temps une explication du fait que tout au long des deux siècles précédents toute l'historiographie française (à très peu d'exceptions près) crut que la philosophie politique des Lumières n'avait été rien moins que républicaine. « *Un syllogisme bien connu tendrait à prouver l'existence d'un républicanisme des Lumières : les hommes de la Révolution se disent inspirés par la philosophie, les hommes de la*

¹ Jean-Marie GOULEMOT, « Du républicanisme et de l'idée républicaine au XVIII^e siècle », in François FURET - Mona OZOUF (dir.), *Le siècle de l'avènement républicain*, Paris, Gallimard, 1993, p. 25-56 (dans la suite : Goulemot).

*Révolution sont républicains : donc, les Lumières sont républicaines*². » Selon Goulemot, cette explication téléologique convient parfaitement aux tenants d'une philosophie réactionnaire – tels Barruel, de Maistre, Bonald – parce qu'elle leur permet de mettre en exergue les forces obscures agissant des coulisses. La fin de ce processus d'accumulation des Lumières serait, qui en douterait, la Révolution, et avec elle, l'avènement de la République. Accepter l'idée d'une continuité philosophique entre les Lumières et la République n'a jamais posé aucune difficulté ni à l'historiographie républicaine du XIX^e siècle, ni à la totalité de la gauche politique. Contrairement aux réactionnaires, historiens républicains et hommes de gauche saluent la philosophie éclairée comme une idéologie de libération dont l'aboutissement naturel aurait été la Révolution démocratique et libérale et la proclamation de la République. Le propos de Goulemot est donc, on le voit bien, de souligner que les deux camps partagent la conviction selon laquelle la Révolution et la République seraient filles jumelles des Lumières ; seul les sépare le jugement porté sur le processus.

En soulignant l'absence d'une idéologie républicaine dans la France du XVIII^e siècle, Goulemot entend se séparer des deux courants historiographiques (de celui de « gauche » et de celui de « droite ») qu'il juge incapable d'envisager les événements sans émotions surchauffées. En prenant ses distances à gauche comme à droite, en se plaçant dans une position « centriste » imaginaire, cet article de Goulemot s'insère très bien dans le projet furetien qui consiste à « refroidir » l'historiographie de la Révolution. Outre cette aspiration à une objectivité *sine ira et studio* par rapport à la Révolution, d'autres ressemblances expliquent également pourquoi Furet a choisi de sélectionner l'article de Goulemot dans son livre sur l'idée de la République en France. La négation même de l'existence d'une philosophie politique républicaine, qui aurait été la matrice de la République de 1792, s'accorde facilement avec les conceptions générales que donne Furet de l'Ancien Régime et de la Révolution, dans la mesure où l'auteur de *Penser la Révolution Française*³ met également l'accent sur la rupture, la discontinuité entre le réformisme des Lumières et le républicanisme révolutionnaire des années 1790. De leurs points de vue respectifs, Goulemot et Furet soulignent le caractère contingent, imprévisible, quasi *ex-nihilo* des événements qu'ils considèrent comme réponses données à des situations historiques particulières et non pas comme résultat, comme « mûrissement » d'une réflexion séculaire.

Il faut également signaler que, dans la totalité de ses articles consacrés à la conception classique de l'histoire, Goulemot tente de montrer que la pensée politique et historique de l'Age classique n'a pas pu entrevoir le changement, la modification des régimes politiques autrement que sous le signe de la corruption et de la décadence.

² *Ibid.*, p. 25.

³ François FURET, *Penser la Révolution française*, Paris, Gallimard, 1983.

Aussi longtemps qu'on a cru, c'est-à-dire jusqu'à Voltaire, à une vision cyclique du devenir historique, la rébellion fut logiquement définie comme une accélération du mouvement de corruption et de destruction des formes politiques. La représentation du temps qui régit, de la Renaissance au midi des Lumières, l'interprétation historique et les choix politiques rend presque impossible un discours d'identification et de valorisation républicaines⁴.

Goulemot a raison de souligner la discontinuité des Lumières et de la Révolution et il ne se trompe certainement pas lorsqu'il déclare que les penseurs politiques du XVIII^e siècle ont clairement vu l'impossibilité de transformer la monarchie française en république de type romain ou même hollandais. Pourtant, rien ne nous empêche de changer radicalement de point de vue et de ne plus envisager la république comme une forme d'Etat qui s'oppose diamétralement à la monarchie, mais plutôt comme la manifestation d'une certaine moralité publique, comme une conception particulière de la liberté politique qui peut éventuellement – non sans difficultés – exister dans les cadres d'une monarchie. Le républicanisme ainsi revu constituerait moins un programme politique dont l'objectif serait la destruction de la monarchie, qu'un langage de contestation qui permettrait de mettre en exergue l'insuffisance de certaines institutions de la monarchie absolue. Bon nombre de chercheurs ont déjà tenté de démontrer l'existence de ce langage républicanisant-antiquisant dans certains ouvrages politiques du XVIII^e siècle. Je me contente ici de citer les ouvrages de Judith Shklar⁵ et de Jean-Fabien Spitz sur Rousseau⁶, le livre de Kent Wright sur Mably⁷ et les articles de Keith Michael Baker sur le républicain bordelais Guillaume-Joseph Saige⁸. Dans cette petite communication, je me propose de présenter très succinctement les idées d'un auteur quelque peu méconnu: le marquis d'Argenson.

René-Louis de Voyer d'Argenson, issu d'une des plus grandes familles de France, est né en 1694. Conseiller au Parlement, puis intendant du Hainaut et du Cambrésis en 1721, il fut nommé ministre des Affaires Etrangères en 1744, poste qu'il remplit jusqu'à sa disgrâce en 1747. Son ouvrage majeur reste assurément l'intitulé *Considérations sur le gouvernement actuel de la France*, terminé aux environs de 1739, publié seulement après la mort de son auteur (1764, Amsterdam)⁹.

⁴ Goulemot, p. 32-33.

⁵ Judith SHKLAR, *Men and Citizens, A Study of Rousseau's Social Theory*, Cambridge University Press, 1973.

⁶ Jean-Fabien SPITZ, *La liberté politique; Essai de généalogie conceptuelle*, Paris, PUF, 1995.

⁷ Kent WROGHT, *A Classical Republican in 18th Century France: the Political Thought of Mably*, Stanford University Press, 1997.

⁸ Keith Michael BAKER, *Au tribunal de l'opinion*, Paris, Payot, 1993.

⁹ D'ARGENSON, *Considérations sur le gouvernement actuel de la France*, Amsterdam, 1784 (dans la suite : *Considérations*). Je me suis servi de cette deuxième édition.

Outre cet ouvrage, je vais citer ici des extraits de ses *Questions politiques*¹⁰, incluses dans les éditions *post mortem*. Non moins remarquables sont les *Essais* dans le goût de Montaigne, composés en 1736, parus à Liège, en 1787.

Dans ces ouvrages, d'Argenson ne cesse d'exprimer sa sympathie envers quelques-unes des républiques modernes (il est particulièrement féru des Provinces-Unies qu'il connaît pour y avoir voyagé, mais aussi depuis le temps de son intendance dans le Cambrésis). Pourtant, ce sont les références aux républiques antiques qui reviennent non moins fréquemment sous sa plume que je vais examiner dans la présente étude. « *La république romaine en tout temps et ses empereurs tant qu'ils ont régi leur empire avec ordre, ont donné l'exemple du gouvernement qui me paraît le meilleur*¹¹. » Il est pourtant indispensable de souligner que, malgré les innombrables signes de son respect pour les républiques, d'Argenson reste incontestablement loyal au principe monarchique. Son objectif avoué est de transposer certains avantages des républiques dans la monarchie française et de les y enraciner. « *Rapprochons-nous autant que possible du régime républicain*. » – écrit-il dans ses *Questions politiques*¹². Quelles sont donc les injustices et les insuffisances de la monarchie absolue qui se manifestent particulièrement dans l'arrière-fond d'une comparaison avec les républiques antiques et modernes ? Je vais montrer d'abord comment les références républicaines permettent à d'Argenson de dénoncer tout gouvernement fondé sur les inégalités et sur les privilèges.

L'égalité entre citoyens est une question fondamentale dans la pensée d'Argenson, ses convictions sont – malgré sa naissance – viscéralement antinobiliaires. Dans chacun de ses ouvrages, il met en question la raison d'être d'une noblesse héréditaire. La véritable aristocratie est celle fondée sur les mérites de chacun¹³, l'aristocratie héréditaire (qu'il qualifie tantôt d'oligarchie, tantôt de satrapie) n'est que la dépravation de l'aristocratie naturelle. Adoptant ouvertement la thèse romaniste quant à la naissance de la monarchie française, il lance des attaques particulièrement violentes contre le gouvernement féodal prôné par Boulainvilliers. Ce qui rend son argumentation très intéressante de mon point de vue, c'est le fait qu'il ne se contente pas de contester le bien-fondé historique des affirmations de Boulainvilliers (comme le fait, entre autres, l'abbé Dubos), mais qu'il oppose les conceptions de ce dernier aux principes des « *grands philosophes antiques de la polis* » qui n'auraient jamais accepté l'existence d'un régime politique dans lequel le pouvoir serait partagé entre plusieurs seigneurs, hiérarchiquement subordonnés les uns aux autres. Une politique fondée sur la raison et la justice ne peut admettre l'inégalité politique des citoyens ; l'exemple cité sera, comme très souvent, celui de

¹⁰ *Mémoires et journal inédit du marquis d'Argenson, ministre des Affaires Etrangères sous Louis XV, publiés et annotés par M. d'Argenson en 5 volumes*, Paris, P. Jannet, 1857-1858 (dans la suite : *Mémoires*).

¹¹ *Considérations*, p. 117.

¹² *Mémoires*, t. V, p. 312.

¹³ « *Les récompenses sont dues aux actions et les places à la capacité ; voilà ce que disent la raison et la justice, sans quoi toute politique n'est qu'extravagance*. » *Considérations*, p. 126.

Lycurgue, le grand législateur spartiate : « *Lycurgue commence sa législation en partageant également les terres entre chaque habitant afin qu'elles fussent mieux cultivées et que l'émulation se tournât plutôt à la vertu qu'à l'opulence.* » Dans le chapitre consacré à « *L'égalité entre citoyens* » dans les *Questions politiques* il se réfère également à Lycurgue et aux lois agraires de la république romaine¹⁴. Il est indispensable de s'arrêter un instant sur la signification du terme « égalité ». Malgré les apparences, l'égalité sociale, l'égalité des fortunes ne figure pas parmi les exigences de d'Argenson. Sa réflexion est *politique* et non pas *sociale*. Un relatif équilibre des fortunes n'est pas une fin en soi, elle constitue plutôt la condition *sine qua non* de la cohésion de la communauté politique : il est impossible de parler de la chose publique dans une entité politique caractérisée par l'extrême richesse de certains et l'extrême indigence des autres. L'égalité politique implique donc une certaine limitation des inégalités sociales. Ce fait est reconnu par tous les humanistes civiques de Pocock¹⁵, aussi bien que par les « néo-romains » de Skinner¹⁶ – c'est bien la tradition politique dans laquelle j'envisage de placer les écrits de d'Argenson.

Nous avons donc vu que la référence aux républiques et à la philosophie politique antiques a permis à d'Argenson de dénoncer toute politique fondée sur l'inégalité politique des citoyens, surtout l'idée d'une monarchie nobiliaire dont Boulainvilliers fut le champion au moment des *Considérations*. Je passe maintenant à un autre problème théorique, souvent débattu par les penseurs politiques des Lumières, à savoir la question des origines, de l'ancienneté, de la naturalité des régimes monarchiques et républicains. Selon Eric Gojosso, qui résume les points de vue divergents¹⁷, la plupart des théoriciens de l'origine des gouvernements politiques affirment le caractère initial du fait monarchique¹⁸. La solution que l'on trouve dans le chapitre « *Monarchie-république* » des *Questions politiques* de d'Argenson est assez étonnante. Il postule l'antériorité des régimes républicains en alléguant les correspondances entre le caractère des religions anciennes et les régimes politiques adoptés :

Les hommes ont commencé par préférer le gouvernement républicain. Voici la preuve que j'en donne et je ne sache pas qu'elle ait encore été alléguée. Le genre humain crut longtemps au polythéisme, au gouvernement de l'Univers par plusieurs dieux, ayant chacun leur département, avec des pouvoirs inégaux à la société. Depuis, nous sommes persuadés qu'il n'existe qu'un seul Dieu. Les Hébreux reçurent cette croyance en révélation ; les Chrétiens et les Mahométans l'adoptèrent : le polythéisme fut banni. Ainsi, la monarchie devint à la mode¹⁹.

¹⁴ *Mémoires*, t. V, p. 313.

¹⁵ John G. A. POCOCK, *Le moment machiavélien*, Paris, PUF, 1997 (dans la suite : Pocock).

¹⁶ Quentin SKINNER, *La liberté avant le libéralisme*, Paris, Seuil, 2000.

¹⁷ Eric GOJOSSE, *Le concept de république en France (XVI^e-XVIII^e siècle)*, thèse de doctorat, Presses Universitaires d'Aix-Marseille, 1998, p. 292-296.

¹⁸ A quelques exceptions très notables : Voltaire et Montesquieu semblent avoir accepté la primauté des républiques, aussi bien que le chevalier de Jaucourt, dans l'article « République » de l'*Encyclopédie*.

¹⁹ *Mémoires*, t. V, p. 311.

Il n'est peut-être pas le premier philosophe à souligner que les religions et les gouvernements se forment dans une interdépendance mutuelle²⁰; par contre, l'idée d'insérer cette affirmation quasi-métaphysique dans son projet sur la décentralisation de la monarchie française est très étonnante, voire saugrenue à première vue :

*Mais le gouvernement invisible de Dieu laisse agir les causes secondes. Les rois doivent les laisser agir de même ; ne point gêner notre liberté. Sous le monarque, il faut des corporations, des républiques petites et morcelées. Toute autorité à un seul homme, toute action à plusieurs, la démocratie dans la monarchie...*²¹

Le parallélisme est donc complet : dans les régimes politiques, c'est le roi qui occupe la place de Dieu, sans se charger de tous les petits détails de son « royaume », en déléguant une partie de son autorité vers les régions basses. Le monarque laissera donc agir des « causes secondes », notion empruntée de la philosophie malebranchienne. S'il ne fait pas ainsi, il risque de ruiner son pays, comme le montre l'exemple de Louis XIV, de l'Espagne, de la Perse et de la Turquie. Cette identification de l'univers au « microcosme » de la politique, tout comme son pessimisme profond par rapport à la possibilité d'atteindre le régime politique parfait serviront peut-être de point de départ pour une analyse de sa conception globale de l'histoire (qui reste cyclique, malgré quelques accents très voltairiens). Ce qui est plus intéressant pour l'instant, c'est la conclusion de cette petite comparaison entre monarchies et républiques : pendant un instant, il semble oublier toutes ces convictions monarchiques pour faire l'éloge de l'esprit républicain :

Quel bonheur que celui qu'on rencontre dans les républiques. Chacun jouit de son bien; on y voit fructifier les arts utiles... Il est vrai qu'il n'y a pas là de cour pour exciter à la perfection des beaux-arts, mais cette perfection, est-elle si nécessaire au bonheur?... Pour un bienfait qu'elles répandent, les cours inspirent aux particuliers l'ambition sans bornes, sources de tous vices et tous désordres. De ces réflexions il suit qu'il seroit à désirer que tous les Etats se missent aujourd'hui en républiques, en démocraties... Jamais les républiques nouvelles ne seront guerrières et, sans contredit, leurs troubles intérieurs n'iront pas aux mêmes désordres que les dispendieuses folies des monarchies.

Ces phrases sont particulièrement importantes pour mon propos. Elles montrent comment la république – idéale et non réelle – sert d'arrière-fonds pour la dénonciation de certains traits caractéristiques de la monarchie. Si cette dernière est

²⁰ L'idée que la monarchie serait un reflet de la hiérarchie divine de l'Univers remonte au moins jusqu'à Saint-Thomas d'Aquin.

²¹ *Mémoires*, t. V, p. 312.

susceptible de se transformer en tyrannie, c'est en très grande partie sous l'influence néfaste de la Cour, à laquelle d'Argenson consacre un chapitre intitulé « *La cour, la cause destructive de la Nation* ». La cour est, par définition, le lieu de rassemblement de gens qui se croient au-dessus de la loi, qui, en attendant les éventuels fruits de la faveur personnelle du roi servent leur intérêt privé. Pire encore, ils détournent l'attention du monarque de l'intérêt public. Un des plus grands avantages du régime républicain par rapport à la monarchie réside justement dans le fait que le souverain qui dispose dans ce premier des faveurs et des biens à distribuer n'est pas un monarque, un homme illustre, mais la totalité des citoyens. Il est bien plus difficile – quoique loin d'être impossible – de corrompre une *polis* entière par la flatterie qu'un monarque. Les dangers que représente la Cour royale par rapport à la « santé » de la communauté politique ont été mis en exergue dans le *Moment machiavélien* de Pocock, surtout dans le chapitre intitulé « *Cour et Pays* »²².

La dernière allusion au caractère guerrier des différents régimes me permet de passer à la dernière question que je vais brièvement examiner : quels sont les avantages respectifs du régime républicain et du régime monarchique par rapport à la guerre et la paix ? Dans leur réflexion sur les avantages respectifs des régimes monarchiques et républicains, les théoriciens politiques des Lumières soulignent à l'unanimité l'incapacité des républiques de faire face aux menaces ou aux éventuelles invasions militaires. Cette vulnérabilité s'explique avant tout par le fait que la république idéale (et réelle, voir l'Europe des Lumières²³) dispose d'un territoire plus restreint que les grandes monarchies, mais on ne doit pas non plus oublier que les républiques sont caractérisées, selon la quasi-totalité des penseurs politiques, par les factions, cabales, rivalités, dissensions intérieures qui diminuent leur efficacité militaire. Cette faiblesse politique n'est qu'en partie équilibrée par la vertu, le patriotisme et le courage des citoyens ; ce n'est donc pas par hasard que même la très populaire république romaine permit l'élection de dictateurs aux pleins pouvoirs, chargés de mener les campagnes militaires. D'Argenson accepte, quant à lui, la thèse de la faiblesse extérieure de la république – « *La démocratie, excellente pour les affaires de dedans et pour la prospérité intérieure, ne saurait convenir aux relations de dehors qui exigent de l'adresse et du mystère.* »²⁴ –, même s'il ne manque pas d'exprimer ses doutes par rapport aux guerres confiées à une aristocratie étroite ou à un monarque, susceptibles de se laisser emporter par leurs passions, surtout par la recherche de la gloire militaire²⁵. Pourtant, il est plus intéressant de voir comment il place le débat séculaire sur les avantages et les désavantages de la république dans le contexte historique de son époque et dans le processus de l'adoucissement des mœurs : vu les dimensions de la France et sa position en Europe, d'Argenson affirme qu'elle n'a rien de très important à gagner ou à perdre dans une

²² Pocock, *passim*.

²³ Franco VENTURI, *Utopia e riforma nell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1970.

²⁴ *Mémoires*, t. V, p. 289. (chapitre « *Sur le droit de paix et de guerre* »)

²⁵ *Mémoires*, t. V, p. 292.

guerre éventuelle (que la transformation des mœurs rend de toute façon très improbable), et que le royaume ne doit donc pas craindre une démocratisation, une républicanisation intérieures. Cette proposition étant au centre de ses préoccupations depuis les *Considérations*, les parallélismes établis avec les républiques lui permettent de présenter un argument de taille et relativement novateur en sa faveur.

Géza SZÁSZ

Les méthodes de voyager du XVIII^e siècle et les transformations du discours du voyageur

La vogue du récit de voyage moderne¹, accompagnant celle des voyages transatlantiques et des découvertes, a débuté au XVI^e siècle et résulte de nombreux récits de « choses vues » par les prélats, diplomates, marchands, archéologues et autres éminences ayant en général un secrétaire pour noter et relater leurs aventures². Elle a suscité très tôt des velléités de donner un cadre uniforme aux informations concernant les conditions pratiques (généralement dispersées) du voyage et l'état du pays parcouru³. Ainsi, la Royal Society d'Angleterre a publié en 1665-1667, sous le titre de « *Philosophical Transactions* », pas moins de douze programmes de recherches pour voyageurs⁴ et (dans un ouvrage de 42 pages publié en 1688) Baudelot de Dairval définissait de la manière suivante les principes du « voyage utile » : « *Quand on passe en quelque endroit, il faut en examiner d'abord la situation, pour en connoître la nature comme il faut, et pour faire des reflexions plus justes sur les meurs des habitans*⁵. » Selon lui, le voyageur doit faire plus que de décrire : il doit en effet passer à l'analyse systématique de l'état du pays qu'il traverse, et cela pour pouvoir formuler un jugement raisonnable sur ses habitants. On est aussi renvoyé à la lecture des textes antérieurs (qui font souvent autorité) : « *Rien ne contribue tant à faire des decouvertes curieuses que la lecture des meilleurs relations du lieu où l'on passe*⁶. » D'après Jean-Claude Margolin, la manière dont Baudelot de Dairval concevait le voyage, peut être appliquée, malgré son apparition assez tardive, aux découvertes des XV^e-XVI^e siècles aussi qu'à bien d'autres voyages de la Renaissance⁷.

¹ Pour l'histoire et les caractéristiques du récit de voyage, voir surtout Marie-Noëlle BOURGUET, « Voyages et voyageurs », Michel DELON (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, P.U.F., 1997, p. 1092-1095 (dans la suite : Bourguet 1997) et Jean RONDAUT, « Récit de voyage », *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia universalis-Albin Michel, 1997, p. 587-598 (dans la suite : Rondaut).

² cf. Jean-Claude MARGOLIN - Jean CÉARD, *Voyager à la Renaissance*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1987 (dans la suite : Margolin-Céard), p. 10-14.

³ *Ibid.*, p. 14 et 18-24.

⁴ Voir à ce propos Gérard LECLERC, *L'observation de l'homme. Une histoire des enquêtes sociales*, Paris, Seuil, 1979, p. 40-45.

⁵ BAUDELOT DE DAIRVAL, *Mémoire de quelques observations generales qu'on peut faire pour ne pas voyager inutilement*, Bruxelles, chez Jean Léonard, 1688 ; cité par Margolin-Céard, p. 9.

⁶ Cité par Margolin-Céard, p. 10.

⁷ *Ibid.*, p. 10.

Le voyage et sa rédaction font donc très tôt appel à la réflexion théorique. Il apparaît pourtant que le XVII^e siècle ne disposait pas encore, du moins en France, d'outils intellectuels (philosophiques et scientifiques) pour régler le cours du voyage et, surtout, sa rédaction et son interprétation (malgré les tentatives mentionnées ci-dessus). Il faut ainsi attendre la deuxième moitié du XVIII^e siècle pour constater la création des méthodes de voyage d'une certaine envergure qui paraissent respectées par un nombre grandissant d'auteurs de *Voyages* et qui vont d'ailleurs contribuer à la naissance de nouveaux types de discours, préparant ainsi plusieurs disciplines scientifiques modernes. Le but de notre étude est justement de présenter la genèse et l'évolution de ces textes « méthodologiques » et des discours élaborés par ceux-ci et d'expliquer en partie les influences que subit le récit du voyage dans la deuxième moitié du XVIII^e et au début du XIX^e siècle.

Comme nous l'avons nous-même mentionné dans une étude précédente⁸, le XVIII^e siècle était la période des *Voyages* par excellence : plus de 3540 titres français ou étrangers racontant le voyage ont paru en un siècle ; les auteurs ont rédigé leurs relations avec une extrême diligence et des questions de méthode ont aussi été examinées à la lumière de la pensée philosophique. Parmi les outils écrits dont disposaient les voyageurs, les « arts de voyager » aussi vieux que le voyage même, destinés à l'origine à guider le voyageur (le plus souvent aristocrate) en lui fournissant des instructions et des informations pratiques (concernant l'itinéraire à emprunter, les curiosités à voir ou même les prix des chambres des auberges) tendent de plus en plus à régler la conduite du voyageur lors du voyage. Ils constituent en cela une étape importante dans le développement et la systématisation du voyage ; mais ils restent toujours plus proches des guides touristiques actuels que des méthodes de voyage⁹. On doit donc chercher ailleurs les nouveaux instruments pour systématiser le *Voyage*. Mais de quel voyage s'agit-il et comment le considère-t-on ? Selon le chevalier de Jaucourt, auteur de l'article « *Voyage (Education)* » de l'*Encyclopédie* :

Les voyages étendent l'esprit, l'élèvent, l'enrichissent de connoissances, et le guérissent des préjugés nationaux. C'est un genre d'étude auquel on ne supplée point par les livres, et par le rapport d'autrui ; il faut soi-même juger des hommes, des lieux, des objets.

Ainsi le principal but qu'on doit se proposer dans ses voyages, est sans contredit d'examiner les mœurs, les coutumes, le génie des autres nations, leur goût dominant, leurs arts, leurs sciences, leurs manufactures et leur commerce.

⁸ cf. Géza SZÁSZ, « L'utilisation des Voyages au tournant des XVIII^e-XIX^e siècles », *Acta Romanica*, Tomus XIX, Szeged, 1999, p. 73-78 (dans la suite : Szász).

⁹ Voir encore Bourguet 1997.

*Ces sortes d'observations faites avec intelligence et exactement recueillies de pere en fils, fournissent les plus grandes lumieres sur le fort et le faible des peuples, les changemens en bien ou en mal qui sont arrivés dans le même pays au bout d'une génération, par le commerce, par les lois, par la guerre, par la paix, par les richesses, par la pauvreté, ou par de nouveaux gouverneurs*¹⁰.

Le siècle philosophique reconnaît le rôle éducatif des voyages (et des récits qui en résultent) et met par ailleurs au centre l'observation et la description de la vie sociale des « autres nations », donc des groupes humains disposant d'une conscience d'unité et d'une volonté de vivre en commun. En cela, le *Voyage* (c'est-à-dire le récit de voyage) doit aussi devenir, d'une réserve de notes dispersées, la description organisée d'espaces géographiques et de sociétés (et, plus, tard, d'espaces sociaux) différents, étrangers à l'espace et à la société d'origine du voyageur-auteur-narrateur¹¹. D'un type nouveau, le *Voyage* peut viser deux objectifs outre le traditionnel enseignement-divertissement : soit il offre un tableau presque statistique (surtout dans le cas des pays européens), soit il aide le lecteur savant à retracer les étapes de l'histoire universelle de l'homme (en étudiant des pays « reculés » ou les traditions paysannes considérées comme les vestiges de l'histoire primitive de l'humanité). Mais pour une description organisée, il est besoin de principes, de systèmes élaborés d'après lesquels le voyageur peut entreprendre ses actes d'observation et de description-rédaction. C'est ce besoin nouveau qui sera à l'origine des systèmes d'observation et de nouveaux types de discours dont l'élaboration est l'œuvre d'un genre nouveau, si l'on peut dire, caractéristique de la deuxième moitié et, surtout, des dernières décennies du XVIII^e siècle. Ce genre pourrait être appelé les *méthodes de voyager* et le livre de Baudelot de Dairval en constitue un représentant précoce.

Parmi ces méthodes la plus connue et la plus importante peut-être est celle élaborée par Diderot, esquissée dans son *Voyage en Hollande*. Ce texte a été rédigé en plusieurs étapes et en plusieurs versions après un voyage de l'auteur en Russie au cours duquel il dut traverser la Hollande ; il offre dès son *Préliminaire* une méthode pour bien observer en voyage. L'arythmie du livre est frappante : son plan ne suit ni parcours géographique, ni ordre chronologique. Les étapes (villes, haltes, auberges) qui devraient normalement se succéder au cours du voyage, manquent ; l'aspect dynamique du voyage est donc minimisé et les chapitres consacrés généralement aux « choses vues » sont remplacés par d'autres chapitres qui traitent de politique et de religion. En suivant les conseils du *Préliminaire*, le voyageur d'un type nouveau doit non plus tout voir, mais plutôt poser des questions aux habitants du pays, en fonction

¹⁰ *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. 17, Neuchâtel, 1765 (reprint : New York, Pergamon Press, 1969), p. 477.

¹¹ Voir encore Marie-Noëlle BOURGUET, *Déchiffrer la France. La statistique départementale à l'époque napoléonienne*. Paris, Éditions des Archives contemporaines, 1989 (dans la suite : Bourguet 1989), p. 35-36.

de leurs spécificités, prendre note de leurs réponses et formuler enfin un jugement (de préférence impartial)¹². Ce *Voyage* (qui n'en est pas vraiment un), introduit le discours social et politique dans le récit de voyage, jusqu'alors « *genre littéraire et éducatif* »¹³, de manière à en devenir un des textes fondateurs, et reconnaît la valeur documentaire du récit de voyage de type nouveau (qui devient ainsi source historique).

Notre étude vise à démontrer et à illustrer les transformations du récit de voyage et la naissance de nouveaux types de discours (donc de méthodes) par des textes moins connus. Ceux-ci fournissent en effet des preuves incontestables de l'impact de la nouvelle pensée dans les différents domaines de la science et jouaient d'ailleurs un rôle important dans l'élaboration de ces nouveaux types de discours.

Le premier texte que nous étudierons est l'œuvre d'un géologue suisse d'expression française, Horace Bénédicte de Saussure (1740-1799), fils du célèbre agronome Nicolas de Saussure et arrière grand-père du linguiste Ferdinand de Saussure. Ce savant a fait des voyages d'études dans presque tous les pays d'Europe occidentale et méridionale et a recueilli d'importantes observations qu'il a finalement publiées dans les quatre volumes de son chef d'œuvre, les *Voyages dans les Alpes* (publiés entre 1779 et 1796). Un *Discours préliminaire* en prélude au premier volume (1779) expose effectivement une nouvelle méthode d'approcher la terre et de la décrire, méthode inspirée de la pensée philosophique du siècle des Lumières, et présente déjà un nouveau type de discours, le discours géographique ou « *naturaliste* » qui tient beaucoup du langage philosophique tout en l'appliquant sur une science naturelle¹⁴.

Saussure mentionne tout d'abord les erreurs des géologues-naturalistes précédents (ce trait, présent déjà chez Diderot¹⁵, aura tendance à se généraliser dans

¹² « Gardez-vous de juger trop vite, et songez que partout il y a des frondeurs qui déprécient, et des enthousiastes qui surfont.

L'esprit d'observation est rare. Quand on l'a reçu de la nature, il est encore facile de se tromper par précipitation. le sang-froid et l'impartialité sont presque aussi nécessaires au voyageur qu'à l'historien. [...] Vous abrégerez votre séjour et vous vous épargnerez bien des erreurs, si vous consultez l'homme instruit et expérimenté du pays sur la chose que vous désirez savoir. L'entretien avec des hommes choisis dans les diverses conditions vous instruira plus en deux matinées que vous ne recueillerez de dix ans d'observations et de séjour.

[...] Et surtout méfiez-vous de votre imagination et de votre mémoire. L'imagination dénature, soit qu'elle embellisse, soit qu'elle enlaidisse. La mémoire ingrate ne retient rien, la mémoire infidèle mutile tout. On oublie ce qu'on n'a point écrit, et l'on court inutilement après ce que l'on écrit avec négligence. » Denis DIDEROT, *Voyage en Hollande*, Paris, Maspero, 1982 (dans la suite : Diderot), p. 24-27. Voir encore Rondaut et Friedrich WOLFZETTEL, *Le discours du voyageur. Le récit de voyage en France, du Moyen Âge au XVIII^e siècle*. Paris, P.U.F., 1996, p. 266-276.

¹³ Bourguet 1989, p. 35.

¹⁴ Nous utiliserons une édition récente du *Discours préliminaire* : Horace Bénédicte de SAUSSURE, *Voyages dans les Alpes. Discours préliminaire*. Genève, Minizoe, 1998 (dans la suite : Saussure). D'après le témoignage du même discours, l'auteur a prévu la publication de ses *Voyages* en trois volumes, dont le deuxième devrait paraître 18 mois ou deux ans après le premier, tandis que le troisième dans trois-quatre ans. Saussure, p. 33-40.

¹⁵ cf. Diderot, p. 23-26.

les discours de la fin du XVIII^e siècle) dont les plus graves étaient, chez les philosophes anciens, la volonté de deviner la nature au lieu de l'étudier et, chez les naturalistes modernes, celle de se limiter à « *recueillir des curiosités* », parce qu'ils ressemblent ainsi à « *un antiquaire qui gratterait la terre à Rome, au milieu du Panthéon ou du Colisée, pour y chercher des fragments de verre coloré, sans jeter les yeux sur l'architecture de ces superbes édifices* »¹⁶.

Dans les pages suivantes, nous pouvons découvrir les méditations sur les « *révolutions* » (c'est-à-dire l'évolution morphologique) de notre terre et les enseignements que l'on peut en tirer. Il nous démontre en effet, par l'exemple de l'Etna, que l'observation des montagnes ou des volcans apporte des résultats géologiques et amène également l'homme à considérer la précarité et la vanité des créations et des prétentions humaines :

*C'est ainsi que la vue de ces grands objets engage le philosophe à méditer sur les révolutions passées et à venir de notre globe. Mais si au milieu de ces méditations, l'idée des petits êtres qui rampent à la surface de ce globe, vient s'offrir à son esprit ; s'il compare leur durée aux grandes époques de la nature, combien ne s'étonnera-t-il pas, qu'occupant si peu de place et dans l'espace et dans le temps, ils aient pu croire qu'ils étaient l'unique but de la création de tout l'univers : et lorsque du sommet de l'Etna, il voit sous ses pieds deux royaumes qui nourrissaient autrefois des millions de guerriers, combien l'ambition ne lui paraît pas puérile*¹⁷.

Les expéditions dans les Alpes sont encore plus instructives pour le géologue et l'aident à dévoiler le mystère de l'origine des montagnes. Les hautes montagnes, où sont présentes toutes les forces de la nature, doivent en tout cas être l'objet de l'admiration et de l'étude du géologue et du physicien, mais la nature ne doit pas constituer le seul objet d'étude. Il convient aussi d'analyser le comportement des hommes (« *le moral* »), évidemment influencé par l'entourage physique :

Le moral dans les Alpes, n'est pas moins intéressant que le physique. Car, quoique l'homme soit au fond partout le même, partout le jouet des mêmes passions, produites par les mêmes besoins ; cependant, si l'on peut espérer de trouver quelque part en Europe, des hommes assez civilisés pour n'être pas féroces, et assez naturels pour n'être pas corrompus, c'est dans les Alpes qu'il faut les chercher ; dans ces hautes vallées où il n'y a ni seigneurs, ni riches, ni un abord fréquent d'étrangers. Ceux qui n'ont vu le paysan que dans les environs des villes, n'ont aucune idée de l'Homme de la Nature. Là, connaissant des maîtres, obligé à des respects avilissants, écrasé par le faste, corrompu et méprisé, même par des hommes avilis par la servitude, il devient aussi abject que ceux qui le corrompent. Mais ceux

¹⁶ Saussure, p. 21 et 22-23.

¹⁷ Ibid., p. 26-27.

*des Alpes, ne voyant que leurs égaux, oubliaient qu'il existe des hommes plus puissants ; leur âme s'ennoblit et s'élève ; les services qu'ils rendent, l'hospitalité qu'ils exercent, n'ont rien de servile ni de mercenaire ; on voit briller en eux des étincelles de cette noble fierté, compagne et gardienne de toutes les vertus*¹⁸.

Nous sommes ainsi amenés à constater que le discours géographique ou naturaliste ne pouvait pas rester étranger à l'influence du discours philosophique ou politique et social du siècle des Lumières : il évoque l'idée de la nature et du bonheur terrestre et rapproche l'homme des Alpes de l'Homme de la Nature qu'on pourrait aussi appeler le bon Sauvage¹⁹.

Toute méthode doit exposer les principes ou les conseils dont devraient se servir tous ceux qui veulent suivre l'exemple du système et du discours offerts par la méthode même. L'intelligence et la clarté de l'esprit de Saussure se révèle dans les principes énoncés dans son *Discours préliminaire*, qui ne sont pas de simples objections formulées dans un cabinet, mais proviennent de sa propre expérience :

J'ai fait tous ces voyages, le marteau de mineur à la main, sans aucun autre but que celui d'étudier l'histoire naturelle, gravissant sur toutes les sommités accessibles qui me promettaient quelque observation intéressante, et emportant toujours des échantillons des mines et des montagnes, de celles surtout qui m'avaient présenté quelque fait important pour la Théorie [de la Terre], afin de les revoir et de les étudier à loisir. Je me suis même imposé la loi sévère de prendre toujours sur les lieux, les notes de mes observations, et de mettre ces notes au net dans les vingt-quatre heures, autant que cela était possible.

*Une précaution que j'ai employée et qui, à ce que je crois, m'a été d'une grande utilité, c'est de préparer à l'avance pour chaque voyage, un agenda systématique et détaillé des recherches auxquelles ce voyage était destiné. Comme le géologue observe et étudie, pour l'ordinaire en voyageant, la moindre distraction lui dérobe, et peut-être pour toujours, un objet intéressant. Même sans distraction, les objets de son étude sont si variés et si nombreux, qu'il est facile d'en omettre quelqu'un ; souvent une observation qui paraît importante s'empare de toute l'attention, et fait oublier les autres ; d'autres fois le mauvais temps décourage, la fatigue ôte la présence d'esprit, et les négligences qui sont les effets de toutes ces causes, laissent après elles des regrets très vifs, et forcent même souvent à retourner en arrière : au lieu que si l'on jette de temps en temps un coup d'œil sur un agenda, on retrace à son esprit toutes les recherches dont il doit s'occuper. Mon agenda, borné d'abord, s'est étendu et perfectionné dans la proportion des idées que j'ai acquises*²⁰.

¹⁸ *Ibid.*, p. 29-30.

¹⁹ cf. à ce sujet Michel DENIS-Noël BLAYAU, *Le XVIII^e siècle*, Paris, A. Colin, 1970, p. 53-63.

²⁰ Saussure, p. 31-32.

Le bon naturaliste doit donc voyager personnellement, prendre des notes sur les lieux qu'il visite, afin de réduire la possibilité d'erreur ; pour systématiser ses recherches (commencées, dans le cas de Saussure, dans le cadre d'une enquête qui visait à construire une théorie de la Terre), il doit avant tout établir à l'avance un agenda qu'il peut toujours modifier. Ainsi, chez Saussure, les « choses vues » *doivent* entrer dans un système. Cette volonté de noter et de systématiser rapproche le discours de Saussure de celui de Diderot, ce dernier conseiller, dans un autre domaine, une enquête systématique des faits politiques et sociaux.

Le deuxième texte que nous nous proposons de présenter est de Volney²¹. Selon la préface de l'édition de 1821, les *Questions de statistique à l'usage des voyageurs* ont été écrites sur ordre du ministre des Relations extérieures. Publiées pour la première fois en 1795 (an III selon le calendrier révolutionnaire) par l'Imprimerie de la République, elles devaient fournir un outil « *aux agens [représentants de la France] dans les pays étrangers* »²². Dès lors, il n'y a plus de doute sur la méthode à choisir : le voyageur (qui appartient d'ailleurs à « *une classe essentiellement questionneuse* »²³) doit poser des questions aux hommes les plus expérimentés ; des questionnaires ont aussi été élaborés afin de faciliter ce travail. C'est d'ailleurs sur la base d'un livre-questionnaire, celui du comte Léopold Berschtold, « *l'un des philanthropes les plus recommandables de l'Allemagne* »²⁴, pourtant jugé trop long et compliqué que Volney doit rédiger ses questions-instructions. En analysant les questions et le contexte politique, le lecteur aperçoit deux phénomènes nouveaux. D'une part voyager et rédiger un récit devient une obligation pour les représentants diplomatiques et commerciaux français à l'étranger qui ont, selon le texte, le loisir de le faire (et qui doivent aussi fournir les informations nécessaires et jusque-là manquantes sur les pays où ils résident). D'autre part, à en juger d'après les questions, le public (c'est-à-dire le gouvernement) ne veut pas se laisser guider au hasard des réponses données aux questions inventées par les voyageurs, mais il fixe (ou impose) plutôt un programme uniforme à la description du pays étudié. Cette exigence marque dans un certain sens l'aboutissement de l'œuvre de Diderot mais aussi la transformation du discours politique et social des philosophes en discours statistique, cher aux Idéologues et aux gouvernements du Directoire (1795-1799) et du Consulat (1799-1804). (Motivés par une véritable « fièvre exploratrice » et par le souci de mieux connaître le pays qu'ils

²¹ Sur Volney, voir par ex. Jean GAULMIER, *L'Idéologue Volney (1757-1820). Contribution à l'histoire de l'Orientalisme en France*, Paris-Genève, Slatkine, 1951 (reprint : 1980).

²² Constantin-François VOLNEY, *Œuvres*, Paris, Fayard, 1989 (dans la suite : Volney), p. 664. Texte de la préface de l'édition de 1821 : p. 663-667 ; les questions : p. 669-679.

²³ *Ibid.*, p. 663.

²⁴ *Ibid.*, p. 663.

contrôlaient, ces gouvernements ont aussi entrepris la description statistique des départements français²⁵.)

En quoi consiste en fait la méthode proposée par Volney ? Il pose 135 questions divisées en deux sections (« *État politique du pays* » ; « *État politique* ») et regroupées dans des chapitres appelés cette fois « *articles* » (« *Situation géographique* », « *Climat, c'est-à-dire état du ciel* », « *Etat du sol* », « *Produits naturels* » pour la première section ; « *Population* », « *Agriculture* », « *Industrie* », « *Commerce* », « *Gouvernement et Administration* » pour la seconde²⁶). Sans vouloir énumérer toutes les questions, certaines d'entre elles méritent d'être mentionnées car elles illustrent à merveille combien les différents types de discours (philosophique, politique et social, naturaliste) en viennent à se fondre en un seul : le discours statistique. Ainsi, la liste comporte des questions relatives à la situation géographique du pays (« 1. *Quelle est la latitude du pays ?* 2. *Quelle est sa longitude ?* 3. *Quelles sont ses limites de toutes parts ?* 4. *Combien de lieues carrées contient sa surface ?* »²⁷), à la température (des différents mois ou des différentes parties de la même journée), aux vents régnants, à l'humidité du pays, bref, au climat ; elle se poursuit par d'autres questions s'attachant aux spécificités géologiques (montagnes, plaines, etc.) et les produits naturels (par exemple les métaux, les végétaux ou les animaux)²⁸. Dans la première section, c'est donc le discours naturaliste qui prévaut. Rappelons encore les phrases de la première page du texte de la description de la Hollande faite par Diderot dans son *Voyage* :

Les Provinces-Unies²⁹ et les pays de leur domination sont situés entre le 24^e et le 29^e degré de longitude, et le 51^e et 54^e degré de latitude septentrionale. Ces pays sont contigus les uns aux autres ; on leur donne 48 lieues de longueur sur environ 40 de largeur, sol étroit et ingrat sur lequel les habitants sont fixés par une longue habitude de la mer.

En arrivant en Hollande, on voit à l'approche des côtes des pointes de clochers, des cimes d'arbres, et l'on croirait, à quelque petite distance que l'on en soit, que ces objets sortent d'une terre inondée.

L'air y est humide et malsain. Les hivers y durent plus qu'ici, mais le froid en est supportable. Les printemps n'y sont que des fins d'hiver, les vents du

²⁵ Voir à ce sujet Bourguet 1989 et le texte du *Circulaire du ministre de l'Intérieur aux préfets des départements du 19 germinal an IX*, relatif à la méthode conseillée pour dresser les tableaux statistiques des départements, publié en *Annexe* par Bourguet 1989, p. 413-449.

²⁶ cf. Volney, p. 669-679.

²⁷ *Ibid.*, p. 669.

²⁸ *Ibid.*, p. 669-671

²⁹ Appellation officielle des Pays-Bas actuels de 1579 (Union d'Utrecht) à 1795 (occupation française). Les Provinces-Unies composaient une république fédérale rassemblant les régions de la partie septentrionale des anciens Pays-Bas espagnols (Hollande, Zélande, Utrecht, Gueldre, Frise, puis Overijsel et Groningue).

nord y soufflent un peu avant l'équinoxe de cette saison et continuent d'y souffler un peu au-delà du solstice d'été³⁰.

La deuxième section de l'œuvre de Volney veut nous faire connaître les habitants du pays étudié, leurs habitudes, leurs activités économiques (agriculture, industrie, commerce) et le régime politique qui les régit (administration, finances, lois et juridiction, éducation, associations). Les chiffres sont révélateurs : outre l'agriculture (questions 56 à 92), c'est le domaine du « *Gouvernement et Administration* » que visent la majorité des questions (110 à 135), tandis que toute la première section (situation géographique, climat, sol, produits naturels) ne compte que 44 questions³¹. La prédominance de l'agriculture nous paraît naturelle, en raison du contexte économique de l'époque et des traditions françaises (comme l'école des physiocrates du XVIII^e siècle).

Mais quels sont en réalité les problèmes ou caractéristiques auxquels le voyageur doit, selon Volney, s'intéresser ? Tout constitue en effet un objet d'étude ; ainsi, dans l'article « *Population* », nous trouvons, outre les questions « démographiques » (densité et répartition de la population), bien d'autres questions qui tendent déjà vers une description sociologique relevant de la psychologie sociale. (« 48. *De quelle boisson usent-ils ; s'enivrent-ils ? [...]* 51. *Quelles sont leurs qualités morales les plus frappantes ; sont-ils vifs ou lents, spirituels ou obtus ; silencieux ou parleurs ? »*.)³²

Au centre de l'intérêt c'est donc l'homme en tant qu'être (« animal ») social qui se trouve ; ce phénomène peut s'expliquer par l'héritage du discours politique et social des Lumières et par l'appartenance de Volney au courant des Idéologues dont le projet collectif était d'élaborer une science de l'homme pour... transformer la société ! En d'autres termes, la mise en pratique des principes élaborés au cours du siècle des Lumières nécessite l'étude de l'homme en tant qu'être social pour adapter les changements nécessaires (surtout politiques) à ses besoins. Et, même si le projet échoue en raison de l'opposition et de l'hostilité croissante de Napoléon I^{er}, le Directoire et surtout le Consulat de Bonaparte ont pu être témoins de la naissance des Sciences de l'Homme, de l'élaboration de leurs programmes et de leurs méthodes³³. Outre la création des méthodes, le *Voyage* subit une transformation majeure : le recueil de curiosités qu'était le récit de voyage change dans sa substance

³⁰ Diderot, p. 27.

³¹ cf. Volney, p. 669-679.

³² *Ibid.*, p. 673.

³³ Sur les Idéologues voir Michel DELON - Robert MAUZI - Sylvain MENANT, *Histoire de la littérature française. De l'Encyclopédie aux Méditations*, Paris, Flammarion, 1998 (dans la suite : Delon), p. 149-153 ; Béatrice DIDIER, *La littérature française sous le Consulat et l'Empire*, Paris, P.U.F., 1992 (dans la suite : Didier), p. 15-23 et 51-56 ; Paul HAZARD - Pierre MARTINO, « La Révolution et l'Empire », Joseph BÉDIER - Paul HAZARD - Pierre MARTINO (dir.), *Littérature française. Tome Second*, Paris, Larousse, 1949 (dans la suite : Hazard-Martino), p. 175-177 ; Frank Paul BOWMAN, « Les idéologues », Denis HOLLIER (dir.), *De la littérature française*, Paris, Bordas, 1993 (dans la suite : Bowman), p. 566-569.

et devient un des instruments (ou une des sources) de l'étude des peuples et des civilisations étrangères et contribue à l'éclosion de la sociologie et de la statistique.

Ce caractère s'affirme dans le dernier texte méthodologique étudié, les *Considérations sur les diverses méthodes à suivre dans l'observation des peuples sauvages* publiées en l'an VIII (1800) par le baron Joseph Marie de Gérando, ami de Mme de Staël³⁴ et membre de la Société des Observateurs de l'Homme³⁵.

Les *Considérations* ont été rédigées à l'origine pour servir de méthode « aux savants » de l'expédition Baudin, entreprise vers l'Australie et les îles environnantes et pour le « citoyen Levaillant » qui a préparé un voyage en Afrique³⁶. Elles visent explicitement les peuples non-européens (« sauvages »)³⁷ et exposent en cela la méthode du voyage ethnographique.

De Gérando énumère d'abord succinctement les erreurs des voyageurs précédents dues notamment à divers facteurs : rapports incomplets, brièveté du séjour, « manque de tables régulières auxquelles ils rapportassent leurs remarques », ³⁸ étude exclusive des faits extérieurs, caractère réduit de l'échantillon étudié, observations faites en mauvais ordre ou sans ordre, analogies tirées de la civilisation européenne³⁹ et, surtout, problèmes d'ordre linguistique, tel l'absence d'une langue de communication ou la négligence, de la part des voyageurs, des spécificités des idiomes locaux⁴⁰. Il passe ensuite aux observations à envisager pour connaître l'état de l'homme des premières époques de son histoire⁴¹. L'objectif

³⁴ Bowman, p. 567.

³⁵ La seule édition moderne des *Considérations* a été publiée par J. COPANS - J. Janin, *Aux origines de l'anthropologie française. Les Mémoires de la Société des Observateurs de l'homme en l'an VIII*, Paris, Sycomore, s. d. (dans la suite : *Mémoires*), p. 127-169. Le certificat par lequel la publication des *Considérations* fut ordonnée, date du 28 fructidor an VIII (14 septembre 1800). L'imprimé original porte le titre *Extrait des procès-verbaux des séances de Société des Observateurs de l'Homme*. cf. *Mémoires*, p. 169. Sur la vie, les idées et l'œuvre de J.-M. de Gérando (1772-1842) voir Bowman, p. 567-568 et *Mémoires*, p. 24-67 et 169. Sur la Société des Observateurs de l'Homme, voir la *Présentation* faite par J. Copans et J. Janin, *Mémoires*, p. 23-67.

³⁶ cf. *Mémoires*, p. 29 et 128.

³⁷ « Ces *Considérations* sont adressées au capitaine Baudin, correspondant de la Société [des Observateurs de l'Homme], prêt à partir pour son expédition de découvertes, et aux divers observateurs qui l'accompagnent ; elles sont adressées aussi au citoyen Levaillant, qui va tenter un troisième voyage dans l'intérieur de l'Afrique. Comme il est possible que les uns et les autres aient occasion de rencontrer des peuples qui appartiennent à des degrés très différents de civilisation ou de barbarie, on a cru qu'il fallait prévoir toutes les hypothèses, et généraliser tellement ces *Considérations*, qu'elles pussent s'appliquer à toutes les nations qui diffèrent, par leurs formes morales et politiques, des nations de l'Europe. L'on s'est surtout attaché à présenter un cadre complet qui pût réunir tous les points de vue sous lesquels ces nations peuvent être envisagés par le philosophe. On n'a pas pensé qu'il fallût supprimer certaines questions simples et faciles à prévoir, mais qui étaient nécessaires à l'intégrité de l'ensemble. » *Ibid.*, p. 128.

³⁸ *Ibid.*, p. 134.

³⁹ « ...ils font raisonner le sauvage à notre manière. » *Ibid.*, p. 135

⁴⁰ *Ibid.*, p. 135-137.

⁴¹ Voir encore *Ibid.*, p. 131-133.

principal est donc le même que celui de tous les voyages philosophiques orientés vers des régions « reculées » : retracer les étapes de l'histoire universelle de l'homme.

Les instructions très détaillées de de Gérando sont également divisées en deux grandes sections : « 1. *Signes des sauvages* » ; « 2. *Etat des sauvages et d'abord de l'individu* »⁴². La première est entièrement consacrée à des questions linguistiques et fixe au voyageur-explorateur l'objectif principal de « *recueillir avec soin tous les moyens qui peuvent servir à pénétrer dans la pensée des peuples* »⁴³. Pour comprendre le peuple, il faut donc apprendre sa langue. Pour faciliter l'apprentissage, de Gérando propose une méthode selon laquelle le voyageur devrait commencer par le langage des gestes (il recommande la méthode de Sicard⁴⁴) et poursuivre par le langage articulé pour aboutir à l'étude des idées abstraites ou réfléchies⁴⁵. Après l'étude de la « *nomenclature des termes élémentaires* », le voyageur doit analyser le discours utilisé par le peuple rencontré et « *résoudre* » dix questions linguistiques, relatives, entre autres, à la grammaire, à la syntaxe, à la rhétorique... Pour éviter les erreurs précédemment commises, le voyageur doit prendre des « *précautions* », telles la multiplication des interrogations dans différentes circonstances ou la division des mots en syllabes pour examiner les changements de sens. L'on peut aussi considérer les autres instructions de la première section (« *Peinture et écriture* » ; « *Emblèmes, allégories et signaux* ») comme liées à des problèmes de l'expression de la pensée⁴⁶.

La deuxième section traite des conditions physiques et sociales de l'existence des peuples sauvages. Le voyageur doit d'abord étudier les conditions physiques (climat, nourriture, constitution physique des individus appartenant au peuple sauvage, maladies...⁴⁷) et passer ensuite à l'examen de « *l'individu comme être moral et intellectuel* » (sensations, concepts, opinions, jugements, religion...)⁴⁸ et, surtout, du « *sauvage dans la société* » (la famille, hommes et femmes, « *les lois de la pudeur* », amour et mariage, le divorce, la polygamie, l'éducation morale des enfants, les rapports politiques, civils et économiques, commerce, les « *arts d'amusement* », population, amour de la patrie et affections sociales, cérémonies religieuses)⁴⁹. Les questions de statistique sont ici complétées par d'autres questions de sociologie ou de psychologie sociale, deux nouvelles « sciences de l'Homme ». Le dernier chapitre des « *observations à faire* » vise « *le dernier objet de la curiosité des voyageurs et le plus difficile sans doute à obtenir* » – la « *tradition* », c'est-à-dire l'histoire (origine, migrations, invasions) du peuple étudié. L'auteur des

⁴² *Ibid.*, p. 137-169.

⁴³ *Ibid.*, p. 138.

⁴⁴ Roch Ambroise Cucurron, dit Sicard (1742-1822) a inventé un langage de gestes pour communiquer avec les sourds-muets.

⁴⁵ *Mémoires*, p. 138-142.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 142-145.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 145-148.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 149-155.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 155-165.

Considérations s'empresse d'avertir le voyageur du danger de ne pouvoir obtenir dans ce domaine que « des récits bien vagues »⁵⁰.

En guise de conclusion, Joseph-Marie de Gérando conseille aux voyageurs de ramener en France des enfants et des adolescents des deux sexes de sauvages ou une famille entière pour mieux conserver les habitudes. (« *Nous posséderions en petit l'image de cette société, à laquelle ils avaient été enlevés.* »⁵¹) Le voyageur-ethnographe doit donc procéder de la même manière que les naturalistes qui ramènent dans leur pays d'origine des échantillons de plantes et d'animaux exotiques, soit pour approfondir les connaissances biologiques, soit pour enrichir des collections de curiosités.

La nouveauté de la méthode de Gérando réside avant tout dans le fait qu'il préconise la connaissance de la langue du peuple étudié (déjà conseillée par Diderot⁵²) et qu'il prescrit l'étude du peuple en soi et pour soi, évitant ainsi les préjugés et les erreurs résultant des comparaisons hâtives. L'accent mis sur l'étude de l'individu en tant qu'être physique et intellectuel fait également de ses *Considérations* un texte fondateur de l'anthropologie culturelle⁵³. De plus – même s'il constitue une exception par le fait qu'il sert expressément l'étude des peuples extra-européens – ce texte peut être considéré comme l'aboutissement des méthodes de voyager du XVIII^e siècle. Non seulement parce qu'il est le dernier de la série et parce que le XIX^e siècle n'en produit plus, mais aussi parce qu'en intégrant les différents types de discours élaborés au cours du siècle des Lumières et dont nous avons mentionné plusieurs exemples (discours philosophique, social et politique, naturaliste et statistique), il multiplie les approches possibles et fait ainsi du voyage, certes le parcours d'une certaine distance (ou d'une aire géographique bien déterminée), surtout l'étude complexe d'une civilisation et non un moyen de « recueillir des curiosités »⁵³.

Le dix-huitième siècle élaborait donc les méthodes de voyager et de nouveaux types de discours. Même si certains sont rejetés ou officiellement ignorés (tel la méthode de de Gérando, « oubliée », tout comme l'activité entière de la Société des Observateurs de l'Homme, jusqu'à la Troisième République), leur influence se fait sentir dès leur époque (et surtout au cours du XIX^e siècle –, souvent par le simple fait qu'on essayait de les opposer) dans de nombreux récits de voyage et d'ouvrages de statistique, appelés eux aussi *Voyages*.

Nous voudrions illustrer cette dernière conception par un ouvrage paru en 1814 à Paris. Il s'agit de l'œuvre de Marcel de Serres, *Voyage en Autriche ou essai statistique et géographique sur cet empire*, dont les « observations [ont été]

⁵⁰ *Ibid.*, p. 166.

⁵¹ *Ibid.*, p. 166.

⁵² « *Que la langue du pays ne lui [= au voyageur] soit pas tout à fait inconnue ; s'il ne la parle pas, du moins qu'il l'entende.* » Diderot, p. 23.

⁵³ Sur les différentes acceptions du terme *civilisation*, voir l'article « Civilisation et civilisations » du *Grand Larousse Encyclopédique*, t. III, Paris, 1960.

recueillies dans la campagne d'Autriche » de 1809 jusqu'à la fin de 1810⁵⁴. Cet ouvrage en quatre volumes s'inscrit clairement dans la vogue exploratrice des gouvernements du Directoire et du Consulat, reprise, dans un certain sens, par l'Empire (élargissement des études sur les pays européens occupés). L'auteur avoue dès la préface que son but était de « donner des renseignements statistiques aux administrateurs français d'Autriche. »⁵⁵ Pour accomplir sa mission, il s'installe à Vienne, capitale de l'Autriche (sans vraiment en bouger) et saisit toutes les occasions pour enrichir ses connaissances : il consulte « ceux qui étudièrent déjà le pays », reçoit et rédige des notes, rencontre savants, érudits et hommes politiques⁵⁶. Il emprunte certains passages à des voyageurs précédents et, contrairement à d'autres rédacteurs de *Voyages*, reconnaît cet acte qui sert sans doute un objectif, à savoir la multiplication des références.

Le résultat de ce travail est une description à tendance exhaustive de l'Empire autrichien. L'auteur y réunit toutes les données nécessaires au « futur administrateur ». Y est étudié tout ce que les circonstances ont permis au « voyageur » : la composition géologique du sol, les mesures de longueur, la religion, les mœurs des différents peuples composant l'Empire autrichien... et même la position géographique des villes hongroises (latitude et longitude)⁵⁷.

Le texte de Marcel de Serres nous trahit une double influence. Celle, indirecte, de la méthode proposée par Diderot dans le *Préliminaire du Voyage en Hollande* (le voyageur doit poser des questions aux habitants du pays, connaisseurs de tel ou tel domaine de la vie ou des activités) et surtout celle, directe cette fois, de Volney et de ses *Questions de statistique*, donc des Idéologues. Les conseils de Volney ne sont-ils pas donnés aux voyageurs qui doivent parcourir un pays étranger et fournir des renseignements sur ce pays à l'Administration ? Et l'ouvrage de Volney n'était-il pas écrit lui-même sur ordre de l'Administration (représentée cette fois par

⁵⁴ cf. Marcel de SERRES, *Voyage en Autriche ou essai statistique et géographique sur cet empire*, 4 vols, Paris, Arthus Bertrand, 1814 (dans la suite : Serres), t. 1., p. VII-LXVIII. Pierre-Marcel-Toussaint de Serres (1782-1862) a poursuivi, après des études de droit et de sciences naturelles une double carrière de magistrat et de naturaliste. Il fut chargé par Napoléon I^{er} de l'organisation judiciaire et administrative des provinces illyriennes et dalmates réunies à l'Empire en 1809 (paix de Schönbrunn). De retour en France en 1814, il devient d'abord conseiller à la cour d'appel de Montpellier et, plus tard, professeur de géologie et d'histoire naturelle générale à la faculté des sciences de la même ville. Sans avoir été un véritable créateur, il dominait la vie scientifique du Midi des années 1820 jusqu'à sa mort. Son *Voyage en Autriche* est, avec l'*Essai sur les arts et les manufactures en Autriche* (3 vols, Paris, 1814-1815) sa seule œuvre ne relevant pas du domaine de la géologie et de la paléontologie. On lui doit, entre autres, une *Cosmogonie de Moïse comparée aux faits géologiques* (écrite en 1838) qui a connu plusieurs éditions et dans laquelle il faisait des efforts pour harmoniser les enseignements de Moïse avec les découvertes géologiques récentes. Avec une liste de publications contenant plus de quarante titres, il était l'un des savants les plus féconds du premier XIX^e siècle en France. Sur Marcel de Serres, voir encore M. Michaud, *Biographie universelle ancienne et moderne*, 2^e édition, t. 39, Paris, Louis Vivès, s.d., p. 128-131.

⁵⁵ Serres, t. 1, p. I-VI. Sur le contexte historique, voir Szász, p. 76.

⁵⁶ Serres, t. 1, p. II-V.

⁵⁷ Sur le « Royaume de Hongrie », voir Serres, t. 3, p. 240-264.

le ministre des relations extérieures) qui veut systématiser les informations et les descriptions ?

L'influence des *Questions de statistique* (et l'estime de Marcel de Serres pour celles-ci) devient encore plus évidente et plus frappante si l'on tient compte de la composition, de la structure et du contenu réel de l'œuvre de Marcel de Serres. Les titres des chapitres et des sections de la première partie, consacrée à des « *Observations générales sur la force politique, l'étendue et la population de l'empire d'Autriche* », semblent chacun comporter une des questions énumérées par Volney⁵⁸. La « *statistique particulière des diverses provinces de l'Autriche* » suit le même plan.⁵⁹

L'influence des méthodes de voyager se fait sentir jusque dans le style dont le caractère plutôt sec, héritier et assimilateur des différents types de discours élaborés au XVIII^e siècle, préfigure déjà l'essai scientifique et technique moderne. Cette caractéristique peut encore marquer une transformation majeure dans l'histoire des *Voyages* ; le voyageur ne manifeste un intérêt pour le pays étudié que dans le but de satisfaire une commande, passée cette fois par un public de type nouveau, mais dont les exigences reflètent aussi les objectifs des méthodes de voyager du XVIII^e siècle : l'administration.

⁵⁸ « *Étendue de l'empire d'Autriche, depuis l'époque de sa formation jusqu'à nos jours. Comparaison de son étendue actuelle avec sa population. Des habitans de l'Autriche et des races principales qu'on y observe. De l'aspect physique. Inégalités du sol. Influence de ces inégalités sur le climat et les habitans. Du gouvernement et des institutions politiques. Constitutions de l'état. Lois fondamentales de l'Empire. De la forme du gouvernement. De la prestation d'hommage. Du couronnement. De la majorité et de la tutelle du souverain. Du pouvoir de l'empereur. Des droits de l'empereur. Des états de la diète. Des états du royaume de Hongrie et de Transylvanie. De l'ensemble du gouvernement de l'Autriche. Etat militaire. Lois judiciaires. Code civil. Code criminel. Etat des finances en Autriche. Contributions directes et indirectes. Manière de les établir. Religion des Habitans de l'Autriche. Sectes diverses. Instruction publique. Etablissemens où elle est répandue. Etat des manufactures et du commerce en Autriche. Industrie manufacturière. Toiles de lin et de coton. Draps. Soies. Cuivres. Instrumens en fer. Verres et ciseaux. Porcelaine. Relations commerciales. Exportations. Importations. Routes. Canaux. Mesures. Monnoies. Mesures de longueur. Mesures de solidité. Mesures de capacité. Poids. Monnoies. Des productions naturelles. Productions minérales. Mines métallurgiques. Productions végétales. Progrès de la culture du sol. Productions animales. Education des bestiaux.* » Serres, t. 1, p. 1-522 et 523-525.

⁵⁹ cf. Serres, tomes 2 et 3.

Eszter KOVÁCS

Diderot : *Voyage en Hollande*

Un texte particulier pour comprendre l'écriture du récit de voyage

Sous plusieurs aspects, le *Voyage en Hollande* de Denis Diderot est important pour la recherche sur la littérature de voyages. D'une part, il est possible d'explicitier la poétique du récit de voyage en analysant le texte. D'autre côté, on peut considérer l'œuvre comme une exception de certains traits caractéristiques du genre.

Il faut mentionner en premier lieu que le *Voyage en Hollande* n'est pas entièrement fini bien qu'il existe différentes opinions sur son degré d'élaboration¹. En effet, on peut se demander s'il s'agit d'un texte composé, de notes pour un futur travail ou bien d'un mélange de parties rédigées et de simples notes.

Les premiers chapitres semblent plus achevés que la fin du récit. Les deux premiers chapitres intitulés *Le médecin ou Du pays* et *L'homme d'Etat ou du gouvernement* sont clairement structurés tandis que le *Voyage dans quelques villes de la Hollande* n'est parfois qu'une collection curieuse d'anecdotes. Cependant, d'après Bongie, le fait de décider si une œuvre publiée après la mort de Diderot est terminée ou non est beaucoup plus difficile qu'on ne le pense².

Ce problème textologique nous amène à examiner la structure du texte. A part l'itinéraire des dernières parties (le *Voyage dans les Pays-Bas autrichiens* et le *Retour en France*) le voyage ne forme pas le cadre de la narration. Il s'agit d'une présentation générale des Provinces-Unies où il est possible de chercher tel ou tel thème selon les titres des chapitres. Cette présentation thématique est mise en évidence par le *Dictionnaire des genres* comme un cas particulier du récit de voyage³.

¹ L.L. BONGIE, « Diderot, the *Voyage en Hollande* and Diderot », In *Voltaire and his world, Studies presented to W.H. Barber*, Voltaire Foundation, Oxford, 1985 (dans la suite : Bongie), p. 273-291.

² « Most scholars have thought of the *Voyage* as unfinished... Deciding which of Diderot's posthumously published works are 'finished' as opposed to 'unfinished' presents a thorny problem. » Bongie, p. 273, note.

³ « Le plan de son livre n'évoque aucun parcours géographique, ne suit nul ordre chronologique, mais ordonne les parties d'un discours politique et social, associant l'individu et une question : l'habitant enseigne sur les mœurs, le savant et l'artiste sur l'éducation, l'homme d'état sur le gouvernement, le notable sur la noblesse, le négociant sur le commerce, etc. » Voir l'article « Récit de voyage » de Jean Rondaut, *Dictionnaire des Genres et des notions littéraires*, Albin Michel, Paris, 1997, p. 587-598.

La genèse de l'œuvre

Avant de commencer l'analyse des plus importants aspects de l'ouvrage, il est nécessaire d'en donner quelques informations générales. Le texte a été écrit en 1773 et 1774, lors de deux séjours de Diderot en Hollande : « *Se décidant enfin de répondre à la flatteuse invitation de la grande Catherine, Diderot se met en route et arrive à la Haye dans les premiers jours de juillet 1773. Il y est l'hôte de son ami le prince Galitzin, chez lequel il séjourne jusqu'au 17 août.* » Au retour : « *parvenu à la Haye le 15 avril 1774, il ne reprendra la route de France qu'au commencement d'octobre* »⁴.

Benot nous signale que Diderot a repris le texte en 1780. Il y a ajouté certaines phrases mais n'a vraisemblablement pas révisé tout le texte parce qu'on y trouve de nouvelles contradictions⁵. Benot établit l'édition Maspero en utilisant les différentes copies du texte et en indiquant leurs variantes. Ces faits ne rendent pas facile la datation de l'écriture du *Voyage*⁶. On peut trouver des phrases qui changent ou qui, au moins, mettent en doute les dates possibles de l'écriture de certaines parties. Les différentes variantes du texte compliquent encore ce problème. On lit par exemple dans la première version du récit : « *En 1732, il y a quarante ans, les chaussées n'étaient pas connues dans les Pays-Bas autrichiens.* » La même phrase dans la version de 1780 devient : « *En 1732 il y avait quatre-vingt-dix ans que les chaussées n'étaient pas connues dans les Pays-Bas autrichiens* »⁷. Il y a d'autres points ambigus dans le texte. On trouve une phrase intéressante dans la partie traitant de la religion. On lit : « *Les protestants s'observent plus en France qu'en Hollande, et par la même raison les catholiques romains s'observent plus en Hollande qu'ici, quelque sens que l'on attache au mot s'observer* »⁸. Le mot *ici* implique que cette partie, au minimum, a été rédigée en France, à moins qu'il ne s'agisse d'une erreur d'inattention.

L'image des Provinces-Unies au dix-huitième siècle

Pour voir comment le texte s'intègre dans la pensée politique de Diderot, il faut souligner l'importance du pays choisi. L'analyse de l'image de la Hollande chez les intellectuels français de l'époque est une première approche possible.

Le voyage en Europe au dix-huitième siècle s'inscrit dans un domaine historique, politique et culturel fermé. L'autre pays européen peut devenir une

⁴ Gustave CHARLIER, « Diderot et la Hollande », *Revue de Littérature Comparée*, 21 (1947), p. 190-229 (dans la suite : Charlier). Il faut remarquer toutefois que Benot donne des dates différentes qui indiquent un séjour plus long. Voir l'*Introduction* écrite par Yves BENOT In Denis DIDEROT, *Voyage en Hollande*, Maspero, Paris, 1982, p. 5-20 (dans la suite : Benot).

⁵ Benot, p. 7.

⁶ Bongie cite quelques phrases qui suggèrent que certaines parties ont été écrites déjà en 1772. Bongie, p. 273.

⁷ cf. Denis DIDEROT, « Voyage de Hollande », in *Œuvres complètes*, édition d'Assézat, Garnier Frères, Paris, 1876, t. XVIII, p. 459 et Denis DIDEROT, *Voyage en Hollande*, Paris, Maspero, 1982 (dans la suite : *Voyage en Hollande*), p. 152.

⁸ *Voyage en Hollande*, p. 124.

redécouverte toute personnelle mais aussi un miroir politique et culturel pour le voyageur. Une des nouveautés les plus importantes de la Hollande si on la compare avec le reste de l'Europe est l'intense urbanisation et l'importance des grandes villes⁹. De plus, les voyageurs commencent à prendre conscience du fait que chaque ville a son caractère particulier¹⁰. Il est nécessaire de mentionner le rôle des clichés et des stéréotypes dans la description des Provinces-Unies. Pourtant, à côté de ces clichés, on trouve de nouvelles idées dans les récits des voyageurs. Strien-Chardonneau parle de « *la préoccupation de donner au plus grand nombre un cadre de vie meilleure* » et du fait que « *la beauté de la cité est ressentie comme l'expression de la puissance de toute une classe de citoyens et non pas de celle d'un monarque ou de quelques privilégiés* »¹¹. Cette opinion apparaît chez Diderot. Il parle d'un ton élogieux des villes et de leurs citoyens dans son récit : « *Ici les villes, les bourgs et les villages se touchent et la population s'en accroît sans cesse. Les républiques se recrutent aux dépens des monarchies* »¹². L'attitude envers les Provinces-Unies est bien résumée par Brugmans qui écrit : « *Vers la Hollande convergeaient [...] les voyageurs désireux de voir un pays qu'on considérerait comme étant en avance sur l'époque* »¹³. Cette attitude est clairement visible chez Diderot. Lewinter considère son récit de voyage comme un genre politique¹⁴. Il écrit : « *La Hollande, pour l'observateur politique qu'est devenu Diderot, est le terrain d'enquête privilégié : pays démocratique et riche. [...] La démocratie, pour Diderot, est l'expression de la bourgeoisie commerçante ; elle est la structure politique du libéralisme économique* »¹⁵. Ces constatations sont renforcées par certaines phrases de Diderot lui-même : « *une des choses dont on est continuellement et délicieusement touché dans toute la Hollande, c'est de n'y rencontrer nulle part ni la vue de la misère, ni le spectacle de la tyrannie.* » On peut ajouter que c'est un thème commun à tous les voyages en Hollande¹⁶.

⁹ Un exemple est Amsterdam qui « *est la ville qui impressionne le plus les voyageurs par l'animation et le cosmopolitisme, dus à l'activité de son port.* » Madeleine van STRIEN-CHARDONNEAU, « *La Hollande vue par les voyageurs français (1750-1795)* », *Dix-huitième siècle*, 22, 1990, p. 269-275 (dans la suite : Strien-Chardonneau).

¹⁰ « *Les voyageurs se rendent donc bien compte que chaque ville a sa physionomie propre mais leur séjour relativement court ne leur laisse pas le temps d'en approfondir les nuances.* » *Ibid.*, p. 275.

¹¹ *Ibid.*, p. 285-286.

¹² *Voyage en Hollande*, p. 36.

¹³ Henri L. BRUGMANS, « *Autour de Diderot en Hollande* », *Diderot Studies* 3, 1961, Droz-Genève, p. 55-71.

¹⁴ Roger LEWINTER In Diderot, *Œuvres Complètes*, Le Club Français du Livre, Paris, 1971, t. XI, p. 327 (dans la suite : Lewinter).

¹⁵ *Ibid.*, p. 326-327.

¹⁶ *Voyage en Hollande*, p. 39 et note 17.

Voyage en Hollande : plagiat et originalité

Traitant de cette œuvre de Diderot, il est indispensable de présenter le débat autour des emprunts du texte. Gustave Charlier a publié les résultats de ses recherches concernant les emprunts en 1947. Il a trouvé deux sources majeures de l'ouvrage de Diderot, mais il a précisé qu'il pouvait en exister d'autres. Ces sources sont les *Lettres hollandaises, ou les mœurs, les usages et les coutumes des Hollandais, comparés avec ceux de leurs voisins* d'Aubert de La Chesnaye des Bois et de l'*Etat présent de la République des Provinces-Unies et des Païs qui en dépendent* de François-Michel Janiçon¹⁷. Parmi les emprunts il se trouve de simples réutilisations de données et de chiffres mais aussi des idées sur la société et sur la politique du pays et même des parties entières recopiées textuellement¹⁸. Comme les deux sources sont plus anciennes de plusieurs décennies, il se trouve parfois des anachronismes dans les données et les chiffres¹⁹.

Charlier conclut sur la méthode de Diderot qu'il « *prend des détails qu'il arrange en mosaïque, en y joignant d'autres traits, qui peuvent bien être de lui.* »²⁰ Les parties les plus influencées par les deux sources sont celles qui concernent la géographie du pays, le gouvernement, le système politique et les institutions²¹. Quant à l'existence des emprunts, le dilemme le plus grave est leur effet sur la valeur du texte. Il existe des avis différents. Bongie exprime sa déception concernant le fait qu'une phrase frappante sur la religion ait été directement empruntée à Janiçon²². Diderot écrit sur la liberté de religion en Hollande : « *Pour ramener les consciences égarées, le gouvernement ne permet d'autres moyens que la prédication. Il se peut que la religion fasse plus de bien dans les autres contrées, mais c'est dans celle-ci qu'elle fait le moins de mal* »²³. Bongie admet néanmoins que cet avis était très en l'air à l'époque²⁴. Plus ennuyeuses que la simple existence des emprunts sont les erreurs qui se glissent dans le *Voyage en Hollande* à cause d'un travail rapide et peu attentif. Charlier écrit que « *la comparaison des textes révèle qu'à certains moments Diderot a été distrait et une légère erreur s'est glissée dans sa copie* »²⁵. On peut en

¹⁷ Le texte de Janiçon date de 1729-1730 (résumé dans l'article *Provinces-Unies* de l'*Encyclopédie*). Le livre de La Chesnaye des Bois a été publié en 1750. Benot, p. 11.

¹⁸ Charlier, p. 207.

¹⁹ Benot, p. 11.

²⁰ Charlier, p. 207.

²¹ « *Diderot emprunte textuellement à son devancier, quitte à les abrégier parfois, bon nombre des données que réunit son premier chapitre, Le médecin ou du Pays.* » En plus, « *la première partie du chapitre sur le Gouvernement ecclésiastique est empruntée presque textuellement.* » Charlier, p. 193-202.

²² « *We cannot help feeling some dismay [...] on discovering that one of his best lines, describing religious toleration in the land of liberty, is copied directly from Janiçon: 'Il se peut que la religion fasse plus de bien dans les autres contrées, mais c'est dans celle-ci qu'elle fait le moins de mal.'* » Bongie, 274.

²³ *Voyage en Hollande*, p. 118.

²⁴ cf. Bongie, p. 274.

²⁵ Charlier, p. 202.

trouver plusieurs exemples. Bongie mentionne « l'ivresse » des Hollandais où Diderot interprète mal les conclusions de Janiçon²⁶. Diderot écrit dans la partie *États généraux* : « Il n'y a que six chaises, les autres députés sont debout. » L'auteur omet les trois mots « pour chaque province » en copiant, ce qui change le sens de la phrase²⁷. La cause de ces erreurs est sans doute une lecture hâtive des textes de La Chesnaye des Bois ou de Janiçon. Il existe des arguments contre l'effet dévalorisant des emprunts. Il ne faut pas oublier que le récit de Diderot montre le souci de donner une explication, de trouver un sens à ce qu'il écrit. Il ne vérifie pas ce qu'il trouve dans ses sources et ne les mentionne pas mais essaye d'interpréter la Hollande et d'insérer cette interprétation dans sa pensée politique²⁸. Si on regarde cette volonté de trouver des analogies, de donner une perspective générale, on peut constater que Diderot considère ses emprunts secondaires et se concentre plutôt sur l'interprétation des phénomènes. Il ne prend pas le temps d'observer lui-même mais tâche plutôt d'exprimer ses idées politiques. Ce côté instructif du texte a même tendance à se détacher de l'objet de l'ouvrage (c'est-à-dire de la Hollande) et de se transformer en constatations générales²⁹. Le glissement vers le général renforce chez l'auteur le désintérêt de la documentation, de ses sources et de leurs données. Il est impossible de savoir exactement comment Diderot a utilisé ses sources. Cependant, certaines phrases du texte révèlent des nouveautés sur sa manière d'écrire. Comme on a déjà vu, l'auteur a pris la plupart des données des présentations générales dans les textes de différents auteurs sur la Hollande. On peut trouver des allusions à l'emploi des sources ou à l'origine des anecdotes qui sont importantes pour connaître la naissance du *Voyage en Hollande*. Parfois, on observe une absence totale de vérification d'une anecdote ou d'une curiosité. Diderot s'intéresse plutôt à l'histoire même qu'à sa vérité ou à l'exactitude. Il écrit par exemple dans la partie sur la liberté de la religion : « Cependant en 1512, à La Haye, on brûla un hérétique qui niait [...] Cet hérésiarque s'appelait, je crois, Herman Risirrick »³⁰. L'auteur n'attribue donc aucune importance au nom exact. Il s'occupe plutôt de la conclusion qu'il peut tirer de cette affaire.

²⁶ « Janiçon notes at one point that the Dutch custom of drinking strong beer contributes to a general state of drunkenness, 'd'autant plus dangereuse, qu'elle dure long-tems, et rend les gens brutaux et même furieux.' » Ce jugement apparaît chez Diderot sous la forme et signification légèrement changées « Son ivresse qui dure longtemps [...] le rend brutal et furieux. » Bongie, p. 274.

²⁷ *Voyage en Hollande*, p. 48, note 8.

²⁸ « Tout le chapitre sur le gouvernement est largement fait d'emprunts, mais tout ce qui est soit critique directe d'une institution [...] soit anecdotes mettant en lumière l'esprit et la résistance des républicains vient de lui. » Benot, p. 14.

²⁹ Un exemple de la généralisation : « C'est du climat et du temps, dont on ne méprise point impunément la leçon, que les nations ont appris quelle devait être leur manière de vivre habituelle. » *Voyage en Hollande*, p. 28.

³⁰ *Voyage en Hollande*, p. 128 (souligné par moi).

Dans certains cas, au contraire, surtout concernant les données et les chiffres, l'auteur précise la source et insiste sur l'exactitude de l'information. On peut attribuer ce souci à l'émancipation de la statistique comme une science à part entière au dix-huitième siècle. On trouve dans le chapitre sur les Pays-Bas autrichiens : « *Tous ces calculs ne sont pas contestables ; ils ont été pris sur les registres même du receveur des États* »³¹. Il est intéressant de voir à quel point Diderot fait attention à se justifier dans les affaires financières. Il précise par exemple le tarif de la recette et de la dépense « *Sur des mémoires du feu comte de Cobentzl* »³². On voit également un peu d'ironie à l'égard de cette sorte de documentation. On lit après la présentation du budget d'une maison ordinaire : « *Il ne manque à ce minutieux détail que d'avoir été fait à Rome il y a deux mille ans pour être lu avec intérêt* »³³.

Le Préliminaire

Le *Préliminaire*, introduction méthodologique sur les voyages et sur leur utilité, est un texte-clé du récit de voyage. On peut lire cette partie séparément comme un texte sur l'art de voyager et sur l'écriture du récit de voyage, mais il est encore plus intéressant de l'analyser par rapport à l'ensemble de l'ouvrage.

Il est important d'examiner l'attitude critique de Diderot envers les récits de voyage en général. Pour présenter ce problème, Bongie cite deux lettres dans son étude où Diderot exprime ses doutes envers les voyageurs et leurs textes. Bongie pense que cette critique peut jouer un rôle non négligeable dans la rédaction du *Préliminaire*³⁴. On voit que Diderot est conscient des difficultés d'interprétation des voyages. Il s'y intéresse mais s'en méfie en même temps et se met finalement à écrire un récit de voyage lui-même. La comparaison des sous-titres du *Préliminaire* et du *Voyage* nous amène à la question principale : Comment lire le texte du *Voyage* en connaissant le *Préliminaire* ? Il s'agit *Des moyens de voyager utilement* et de *L'Application des moyens précédents à la Hollande*. Les questions suivantes se posent immédiatement : Est-ce que le sous-titre du *Voyage* est valable ? A quel point l'auteur respecte-t-il ses propres exigences sur les méthodes ? Peut-on dire que le *Préliminaire* forme une partie inhérente du récit ou s'agit-il plutôt d'une réflexion sur le genre qui ne s'applique pas au texte ? Il faut regarder quelles sont les valeurs du texte si Diderot ne suit pas fidèlement ses propres instructions. En quoi l'intérêt du texte consiste-t-il si ce n'est pas dans l'observation de la méthode rigoureuse établie dans le *Préliminaire* ? Partons de l'idée suivante du *Préliminaire* : « *Le sang-froid et l'impartialité sont presque aussi nécessaires au voyageur qu'à*

³¹ *Voyage en Hollande*, p. 155.

³² *Voyage en Hollande*, p. 151.

³³ *Voyage en Hollande*, p. 102.

³⁴ « *If Diderot's mistrust of the récit de voyage cannot in itself explain the mixed performance he gives in the Voyage en Hollande, it does at least help to clarify his reasons for drawing up a rather solemn introduction to the work which he entitled 'Préliminaire : Des moyens de voyager utilement'.* » Bongie, p. 278.

l'historien »³⁵. Le lien que Diderot établit entre voyageur et historien est révélateur dans la mesure où l'objectivité et l'impartialité sont décisives pour le travail des deux, mais parallèlement la possibilité de les respecter est limitée. Bongie attire notre attention sur une contradiction concernant l'idée de l'impartialité. Il constate qu'une bonne relation de voyage pour le Diderot qui écrit le *Préliminaire* sera une sorte d'Encyclopédie régionale alors que la valeur littéraire du texte se cache ailleurs³⁶.

Un voyageur ne peut rester entièrement objectif, ou bien il aboutira à un catalogue plutôt qu'à sur un récit vivant. Le *Voyage en Hollande* fait partie de la pensée politique de Diderot. On y trouve de nombreux avis et jugements personnels, plusieurs anecdotes racontées d'une manière tout à fait originale. Le texte est incapable de remplir l'exigence de l'impartialité totale en raison même de ces valeurs littéraires.

Le *Préliminaire* fixe une méthode de voyage et se lie ainsi avec la méthode d'écrire un récit de voyage. Cette méthode est rigoureuse, pourtant on trouve des preuves d'une rédaction hâtive dans le texte. Certaines phrases révèlent que Diderot n'avait pas le temps ou l'intérêt de travailler d'une manière aussi sévère qu'il le souhaite dans le *Préliminaire*. On peut donner plusieurs exemples de ce fait. On lit à propos de l'organisation du pays : « *On tient à Amsterdam en réserve des blés pour nourrir pendant quatre ans les Provinces-Unies. Il y a sur ma note les Provinces-Unies ; c'est peut-être les habitants d'Amsterdam qu'il fallait écrire* »³⁷. Diderot voit donc que l'information de ses notes est peu vraisemblable mais ne retourne pas à la source. Il signale dans le texte qu'il peut y avoir une erreur. On ne sait pas cependant si cette phrase s'adresse au lecteur ou on peut la considérer comme une remarque pour une future correction.

Un autre exemple est la description des Hollandaises. Diderot écrit d'abord : « *Elles aiment leurs maris brutaux, en sont aimées, les dominant dans le domestique et règnent chez elles* »³⁸. Quelques pages plus loin on trouve une remarque contradictoire dont l'auteur lui-même semble étonné : « *Je lis ici sur mes notes que les honnêtes femmes sont malheureuses et qu'elles sont durement et grossièrement traitées par des maris sordides, qui regardent à tout. Il me semble avoir dit le contraire ailleurs. Ai-je pris un fait particulier pour les mœurs générales, ou ai-je jugé des mœurs générales par quelques faits particuliers ? Je l'ignore* »³⁹. Il est intéressant de comparer cette remarque avec une phrase du *Préliminaire*. On y lit : « *Une de fautes les plus communes, c'est de prendre, en tout*

³⁵ *Voyage en Hollande*, p. 24.

³⁶ L'auteur s'explique : « *There is, [...], a good deal that is authentically alive and personal in the Voyage en Hollande, but we do not find it on this purely informational level* ». Bongie souligne le talent de Diderot pour la caricature et la dramatisation comme valeurs littéraires en cas de certains épisodes du texte. Bongie, p. 279-281.

³⁷ *Voyage en Hollande*, p. 34.

³⁸ *Ibid.*, p. 91.

³⁹ *Ibid.*, p. 94.

genre, des cas particuliers pour des faits généraux »⁴⁰.

Même si on ne peut pas appliquer le *Préliminaire* au *Voyage*, cette méthode reste particulièrement importante. Ce qui est décisif de notre point de vue c'est que le *Préliminaire* établit un système logique. Même si Diderot n'a pas le temps ou la possibilité de rédiger son récit selon les principes formés, sa réflexion n'en est pas moins intéressante.

L'éloge des Provinces-Unies – un miroir à la France

La première impression en lisant le *Voyage en Hollande* est qu'il s'agit d'une présentation évidemment positive. De ce point de vue, il est nécessaire d'examiner à quel niveau on peut parler d'une image véhiculée et distinguer cette image des impressions acquises par l'auteur dans le pays. Cette analyse est intéressante parce qu'elle nous montre qu'il existe un lien complexe et souvent ambigu entre les expériences du voyage et les idées prérequis.

Regardons d'abord les stéréotypes. Le caractère laborieux des Hollandais, leur travail continuel pour le progrès du pays est omniprésent chez Diderot comme chez d'autres auteurs de l'époque⁴¹. Voici une idée qui peut bien être celle des philosophes et des voyageurs du siècle : « *La nature semble ne l'avoir si maltraité [le pays] que pour donner aux industriels habitants l'art de le fertiliser et l'embellir aux dépens des autres parties du globe* »⁴². Il faut remarquer de plus que la description des habitants est souvent stéréotypée. L'auteur décrit le Hollandais, la mentalité hollandaise à plusieurs reprises. Ce sont les images des Hollandais comme commerçants, comme « *hommes-fourmis* » ou des Hollandais « *très jaloux de leurs privilèges et libertés* » qui dominent dans le texte.

Voici deux remarques typiques : « *S'il n'est pas le seul négociant de l'univers, on ne peut guère lui disputer d'en être le plus grand et le plus habile* » et « *Les Hollandais sont des hommes fourmis qui se répandent sur toutes les contrées de la terre, ramassent tout [qu'ils] trouvent de rare, d'utile, de précieux, et le portent dans leurs magasins* »⁴³.

L'éloge des Provinces-Unies est avant tout politique : c'est l'État républicain et la liberté rendue possible par la république même qui frappent le philosophe d'un pays monarchique. Une autre différence entre la Hollande et les monarchies européennes est la liberté de religion. En l'absence d'unité religieuse, c'est l'importance de l'état civil que Diderot met en relief⁴⁴. Les aspects positifs trouvent cependant leur contrepoint. Diderot, quand il arrive au fait que le poste du stathouder (chef de l'exécutif) est héréditaire, se montre sceptique concernant

⁴⁰ *Ibid.*, p. 24.

⁴¹ Voir Lewinter ou Strien-Chardonneau.

⁴² *Voyage en Hollande*, p. 83.

⁴³ *Ibid.*, p. 80-85.

⁴⁴ « *Malgré la diversité des croyances, toutes les nations ne font ici qu'un même corps civil, dont la loi forme le lien.* » *Ibid.*, p. 127.

l'avenir du pays : « *Les funestes effets de ce gouvernement commencent à se faire sentir ; de jour en jour ils s'accroîtront avec l'autorité du stathouder jusqu'à ce que par des progrès insensibles cette autorité conduite à l'extrême, amène l'esclavage et la misère, source d'une autre révolution* »⁴⁵. Certaines contradictions apparaissent dans le tableau que Diderot donne de la Hollande. La phrase suivante montre ses expériences contraires : « *La nation est superstitieuse, ennemie de la philosophie et de la liberté de penser en matière de religion ; cependant on ne persécute jamais. Le matérialisme y est en horreur, mais il y vit en paix* »⁴⁶. » Malgré l'image positive d'un pays libéral, Diderot présente dans ses anecdotes des événements qui ne sont pas tout à fait compatibles avec cette image. Il raconte l'histoire du célèbre médecin Boerhaave, « *accusé d'athéisme et chassé de l'Église par une insigne calomnie* »⁴⁷. Il ne faut pas cependant oublier que Diderot ne vérifie pas l'authenticité des histoires utilisées et les insère dans le texte pour nuancer encore plus la présentation⁴⁸. Diderot a également des expériences négatives pendant son séjour en Hollande. Il n'apprécie pas tout et il ne cache pas sa déception. Il énumère les artistes et les savants du pays, mais il n'est pas impressionné par la culture générale du peuple. Il critique d'un ton ironique certains phénomènes de la vie : « *Les pièces faites pour le peuple, qu'il faut amuser, sont ordurières. Attendez-vous à ce vice dans toutes les démocraties ; vous y trouverez Aristophane avec sa grossièreté, mais sans son génie* »⁴⁹. »

L'analyse du *Voyage en Hollande* nous permet de mieux connaître la pensée politique et la méthode d'écriture de Diderot. Mais le texte représente également une étape importante dans l'évolution du récit de voyage. Compte tenu des emprunts, des erreurs de prise de notes, des thèmes et des styles variés du texte, il est beaucoup moins un document historique qu'un document littéraire. Pendant la deuxième moitié du dix-huitième siècle la poétique du genre devient de plus en plus nuancée, ce qui n'amène pourtant pas la disparition des contradictions. On voit clairement ce phénomène chez Diderot. Son récit est inachevé, puise dans d'autres textes et porte certaines inégalités de style et de degré d'élaboration. Mais Diderot systématise dans le *Préliminaire* beaucoup d'idées déjà connues sur les voyages en y joignant ses propres conceptions.

Comme l'indique le *Préliminaire*, l'objectivité et l'authenticité sont parmi les exigences génériques les plus importantes. L'auteur souligne la nécessité de lectures préalables et d'une méthode réfléchie. Cependant, par son mode d'écriture particulier, par la mise en valeur des aspects critiques et des expériences personnelles, à côté de l'analyse politique du pays, la subjectivité s'introduit

⁴⁵ *Ibid.*, p. 58. Il faut noter que les idées politiques de Diderot peuvent être purement théoriques. La situation qu'il présente est sans une véritable possibilité d'arriver à la Hollande.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 112.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 120.

⁴⁸ Voir Charlier.

⁴⁹ *Voyage en Hollande*, p. 113.

également dans le récit. Il est tout à fait différent d'écrire un récit de voyage en théorie et en réalité, comme on le voit en pratique dans le cas du *Voyage en Hollande*. L'effort pour définir une méthode de voyager et d'écrire le voyage par un des plus grands écrivains du siècle illustre bien l'écart qui peut exister entre théorie et pratique et que la valeur littéraire ne dépend pas toujours du respect des méthodes.

Gábor CSÍKY

Le meurtre au cœur de l'histoire : la figure de Napoléon dans les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand

Napoléon était toutes les misères et toutes les grandeurs de l'homme¹.

Dans son récit de la vie de Napoléon, Chateaubriand développe une réflexion philosophique sur le meurtre qui se situe au cœur de l'histoire². Nous essayons de montrer la position de Chateaubriand face au meurtre en faisant dialoguer deux grands penseurs d'époques différentes : tandis que Ballanche - dans sa *Palingénésie sociale*³ qui marque profondément la vision de l'histoire de Chateaubriand -, veut donner un sens au meurtre, Manuel de Diéguez souligne l'impossibilité d'une telle démarche dans les *Mémoires*. Il est intéressant de relire le récit des campagnes de Napoléon à la lumière de cette contradiction entre le rayonnement de la gloire militaire et l'ombre des massacres. Selon notre hypothèse, Chateaubriand s'éloignerait en effet de plus en plus d'une vision historique objective pour mettre en relief la puissance poétique d'un destin exceptionnel.

Réflexions sur le meurtre

Selon Manuel de Diéguez, c'est précisément la problématique du crime qui se situe au cœur de la vision de l'histoire du mémorialiste : « *Toute la recherche de Chateaubriand tourne autour du problème d'une poésie de l'Histoire où le crime serait refusé et demeurerait cependant poétique*⁴. » Cette approche poétique des événements historiques s'arrête devant le meurtre, car lorsque « *le poète buta sur le meurtre* » il se rend compte du fait que « *l'Histoire n'était pas seulement le lieu d'une mort superbe, mais celui de nos assassinats*⁵. » Il ne reste au poète qu'à découvrir, derrière les « *vertiges extrêmes de la parole* », une mort bien différente, « *la mort dans le vulgaire et l'atroce*⁶. » La vision de l'histoire de Chateaubriand sera irrémédiablement marquée par la mort, et « *... l'Histoire elle-même, avec tous ses cadavres, devient la tombe du poète ; et la tombe de l'humanité entière où*

¹ CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, nouv. éd. critique établie, présentée et annotée par Jean-Claude Berchet, Paris, Bordas, t. II (Coll. « Classiques Garnier »), p. 529. Toutes nos références renvoient à cette édition.

² *Ibid.*, les livres XIX à XXIV.

³ BALLANCHE, Pierre-Simon, *Palingénésie sociale*, Paris, 1827-1829.

⁴ DIÉGUEZ, Manuel de, *Chateaubriand ou le poète face à l'histoire*, Paris, Plon, 1963, p. 29.

⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁶ *Ibid.*

vacille la faible lumière des armes, au lieu du souverain éclat d'Orphée ressuscité⁷. »

La philosophie de Ballanche évoque « *une vive secousse qui produit l'homme progressif* » et « *l'esprit humain* » ; la mort et la souffrance sont les conditions mêmes de la grandeur de l'homme car « *le génie naît dans le sang et dans les larmes.* » Dans cette perspective, « *le calme endort l'esprit ; le trouble le réveille* », et les « *grands hommes sont les produits de révolutions agitantes.* » Cette « *éducation du genre humain est pénible* », car « *il faut qu'il mérite ; il faut qu'il se fasse lui-même ; il faut qu'il expie.* » Cette émancipation se place sous le signe « *d'une loi inconnue et mystérieuse* » de la Providence qui « *souvent [...] ressaisit les rênes* » :

Les grands orages politiques modifient en terreur ceux qui y assistent, ceux qui sont nés en leur présence ; de même les grandes catastrophes du globe ont laissé d'ineffaçables empreintes dans l'esprit des peuples. Les épouvantes produites par les traces du déluge, les tremblements de terre, les inondations, les volcans, les fléaux de tous genres, les guerres sans pitié, les exterminations, l'incendie et le sac des villes, premières épreuves de l'initiation générale. L'horripilation qui saisit les hommes dans les jours d'angoisse, dans les temps de crise, enivre pour long-temps les imaginations. Et à cette autre extrémité, l'excès du malheur, sans la vertu de la promesse, amènerait encore la dépravation⁸.

La doctrine de Ballanche nous montre l'homme succombant dans l'épreuve de l'obéissance, au sens biblique, et sa chute correspond à une initiation du genre humain. Tout un symbole donc, une définition de l'homme, un modèle dynamique de sa condition qui répète inlassablement la même structure de base. L'homme est en définitive l'homme des Écritures, et toute la pensée de Ballanche est profondément liée à cette vision chrétienne de l'homme. Ballanche nous propose un ordre relativement simple et cohérent qui permettrait de rendre compte, derrière le chaos apparent, du sens profond des événements historiques. La *Palingénésie sociale* de Ballanche contient « *à la fois l'idée de mort, et l'idée de résurrection, ou de restitution de l'être ; car, à moins de quelque grande catastrophe qui les abolisse à jamais, les sociétés humaines, malgré leurs changements de formes, conservent aussi leur individualité, la conscience de leur identité morale⁹.* »

L'arrivée au pouvoir de Napoléon, « *l'avènement du triomphateur [qui] exaspère les pouvoirs épiques et la mythologie de la gloire chez Chateaubriand* », est à jamais associé à la tombe qui « *est toujours au centre de son règne, comme une chambre de résonance idéale des grandeurs dont l'histoire est le champ¹⁰.* » Selon

⁷ *Ibid.*, p. 213.

⁸ BALLANCHE, *op. cit.*, p. 73-74.

⁹ *Ibid.*, p. 13.

¹⁰ *Ibid.*, p. 135.

Ballanche, le rayonnement éphémère de Napoléon s'efface derrière son « *esprit de retardement* », qu'il voulait opposer au progrès de l'humanité. L'enseignement historique de la chute de Napoléon montre le caractère isolé et stérile de son œuvre :

Dans ces derniers temps, un nouveau Titan, confiné au milieu des vastes mers, est mort seul sur un rocher. Celui-ci a voulu faire autrement que Prométhée. Prométhée, c'est le génie civilisateur, le génie du progrès et de l'avancement, enchaîné par la destinée inexorable. Bonaparte, c'est le génie égoïste, qui veut que le monde entier soit employé à élever le piédestal de sa statue isolée ; et cette statue isolée a eu le sort du fameux colosse à la tête d'or et aux pieds d'argile. [...] Bonaparte ne fonda pas dans l'avenir, et le présent lui est échappé. Grande leçon ! Il a disparu seul. Il a brillé un instant comme une météore étranger à notre système social. Nul peuple ne dit : C'est sa pensée sympathique qui nous gouverne¹¹.

Les campagnes napoléoniennes

L'avènement de Napoléon est associé au désordre provoqué par la Révolution, mais si Chateaubriand, dans son *De Buonaparte et des Bourbons*, l'appelle « *l'enfant de la Révolution* », c'est pour dénoncer un héritage sanglant et entaché de crimes. En refusant la logique meurtrière de l'exécution du duc d'Enghien, Chateaubriand s'élève au niveau de Bonaparte : « *Mais en osant quitter Bonaparte, je m'étais placé à son niveau [...] s'il m'eût fait fusiller volontiers, en le tuant je n'aurais pas senti beaucoup de peine¹².* » Cet assassinat change radicalement une destinée qui ne s'enracine plus dans les lois universelles de la morale : « *La mort du duc d'Enghien, en introduisant un autre principe dans la conduite de Bonaparte, décomposa sa correcte intelligence¹³.* » Le mythe naissant de Napoléon, soucieux de cacher l'attitude liberticide de l'empereur, devient la cible préférée de Chateaubriand, dont les invectives visent cet homme qui agit contre la liberté. Après avoir maîtrisé l'anarchie, il s'empare du pouvoir pour le rendre totalement autoritaire : ses objectifs sont plutôt ceux de Louis XIV que ceux de Washington.

Sous la plume de Chateaubriand, le récit des campagnes napoléoniennes devient le récit de ses massacres. C'est dans cette succession des massacres que s'inscrit la campagne de Syrie, et Chateaubriand démontre de manière évidente, que cet acte de barbarie de Napoléon est loin d'être le seul : « *Le seul acte cruel de sa vie, c'est beaucoup affirmer après les massacres de Toulon, après tant de campagnes où Napoléon compta à rien la vie des hommes¹⁴.* » L'indifférence de Bonaparte face à ces massacres de Jaffa contraste avec la stupéfaction de ses soldats.

¹¹ *Ibid.*, t. II, p. 275-276.

¹² CHATEAUBRIAND, *op. cit.*, t. II, p. 137-138.

¹³ *Ibid.*, p. 176-177.

¹⁴ *Ibid.*, p. 337.

Le docteur Larrey, Bourienne et Bonaparte même expriment l'horreur indicible de cette scène qui reste en définitive incommunicable. C'est à travers cette contradiction insoluble que Chateaubriand fait comprendre la duplicité de Napoléon, parfaitement conscient de son crime, et le résultat lui fait oublier tous les sacrifices humains. L'épisode de Jaffa est donc hautement significatif : « *La vie de Napoléon opposée à de telles pages explique l'éloignement que l'on ressent pour lui*¹⁵. » Le récit de Miot fait place à l'expérience personnelle de Chateaubriand qui se rend, quelques années plus tard, en ces mêmes lieux, où l'image de la pyramide des morts réapparaît sous une autre forme :

*... j'ai fait le tour de la tombe, jadis monceau de cadavres, aujourd'hui pyramide d'ossements ; je me suis promené dans des vergers de grenadiers chargés de pommes vermeilles, tandis qu'autour de moi la première hirondelle arrivée d'Europe rasait la terre funèbre*¹⁶.

Mais Chateaubriand estime que cette transgression des lois morales universelles sera punie par le ciel avec l'arrivée de la peste qui n'aura rien de poétique : cette maladie décime les soldats à leur retour de Saint-Jean d'Acre, et la scène des Pestiférés de Jaffa, qui est immortalisée par le tableau de Gros exposé au salon de 1804 et dont l'écrivain ne remet pas en question la valeur artistique, est « *une pure fable* »¹⁷. Contrairement à saint Louis, Napoléon ne se soucie pas des pestiférés, les Annales du règne de saint Louis de Guillaume de Nangis citées par Joinville contrastent avec le témoignage de Bourienne.

La bataille d'Essling rappelle ce même oubli. Cette fois il ne s'agit pas de soldats simples et de leurs camarades abandonnés, mais de la blessure mortelle du maréchal Lannes et de ses derniers moments en compagnie de Bonaparte : « *Le maréchal Lannes fut blessé mortellement. Bonaparte lui dit un mot et puis l'oublia : l'attachement des hommes se refroidit aussi vite que le boulet qui les frappe*¹⁸. » La bataille de Wagram reprend l'image obsédante des cadavres au milieu des blés. Les différentes batailles de Napoléon deviennent une gigantesque marche funèbre, et qu'il s'agisse des morts oubliés de la Syrie, d'Essling ou de Wagram, l'auteur des *Mémoires* dépose au sein de son monument les pages dédiées aux morts oubliés, qui marquent le passage du vainqueur : « *Quatre jours après on ramassait au milieu des blés des militaires qui achevaient de mourir aux rayons du soleil sur des épis piétinés, couchés et collés par du sang : les vers s'attachaient déjà aux plaies des cadavres avancés*¹⁹. » Toute gloire militaire s'efface derrière l'image sombre de ces innombrables carnages : « *Napoléon a tué la guerre en l'exagérant : notre guerre d'Afrique n'est qu'une école expérimentale ouverte à nos soldats*²⁰. »

¹⁵ *Ibid.*, p. 431.

¹⁶ *Ibid.*, p. 341.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 394-395.

¹⁹ *Ibid.*, p. 395.

²⁰ *Ibid.*, p. 396.

La retraite de Russie est aussi une « retraite de cadavres », la tuerie gigantesque et inhumaine dans le désert glacial se compose des images d'un drame dont le caractère animal exaspère le lecteur. Tout est mort, le regard plane sur les cadavres recouverts de neige et raconte le désastre de ces carnages. Il n'y a plus de spectateur, il n'y a plus de mémoire, la neige qui recouvre les soldats morts est aussi le symbole d'un oubli profond. Cette histoire morte ne peut ressusciter que sous la plume de l'écrivain, seule la poésie peut arracher ces hécatombes au néant total. Mais le cadavre n'est pas un élément anhistorique et muet, bien au contraire, il multiplie les figures d'un espace imaginaire de l'Histoire. On est au cœur même de l'abîme d'une histoire morte, on est à la recherche d'une existence des morts dans leurs tombeaux, de doter les ossements des capacités de sentir et d'agir et de les rendre comparable aux vivants. Danses macabres, danses de la mort où les morts de toutes les époques sont conviés au tourbillon de cette poésie de la mort. L'horreur des visages de la mort s'associe à un sentiment de dérégulation, mais Chateaubriand réinjecte l'Histoire dans ce monde des défunts pour les réveiller et les renvoyer ensuite à leur néant. Ruines, cadavres, mort animale, illusion de l'histoire qui fixe nos regards sur le meurtre : tous ces éléments, dans leur ambiguïté même, retrouvent une existence imaginaire dans ces danses de la mort.

Cette poésie devient ainsi une errance interminable dans la nuit, sans le moindre espoir de quitter l'univers des ténèbres. La danse macabre des cadavres se poursuit dans une ambiance parfois bouffonne ; mais elle pose la problématique de l'anéantissement total, de l'absence de toute mémoire. La gloire elle-même s'enfonce dans la nuit et le silence, et sa durée est réduite à un moment infiniment court, et l'Histoire n'est autre chose que le récit de son propre effacement. Il y a une profonde négativité dans ce sentiment étouffant de l'impossibilité d'échapper à la nuit de l'anéantissement ; toutes les images des cadavres et des ruines renforcent cette idée de la vanité qui remet en question toutes sortes d'entreprises humaines. Les cadavres grillés et mutilés de Malojarslawetz offrent le spectacle désolant des morts déformés par l'incendie et par les roues de l'artillerie. Les rues sont remplies de cadavres, on leur marche dessus, on les piétine au milieu de cette marche terrifiante. Encore pire est le retour à Moskowa. Le cri des militaires face à la vue insupportable des quarante mille morts et des cadavres qui gardent les traces de la bataille dans leur immobilité effrayante constituent un spectacle fantomatique. Au soldat français mutilé qui rampe vers Napoléon et qui ne l'attend pas s'associe l'idée du remords. L'abbaye de Kotloskoï abrite ce petit hôpital où l'on ne dispose d'aucun moyen pour soigner les blessés et les malades : « *là restait encore assez de vie pour sentir la mort*²¹. » L'image des agonisants qui se traînent vers le seuil de ce bâtiment dont ils ne sortiront plus jamais éternise le désespoir de cet abandon dans la mort. Dans ces conditions-là, on se débarrasse des prisonniers russes qui ne représentent plus qu'un

²¹ *Ibid.*, p. 443.

fardeau et un danger pour l'armée de Napoléon : « tués d'une manière uniforme, leur cervelle était répandue à côté de leur tête²². »

Ce retour en arrière constitue une sorte de palimpseste qui ne contribuera, en aucune façon, à la gloire de l'armée napoléonienne. Les batailles qui se répètent n'échappent pourtant pas à un oubli profond, personne ne pense à ces morts innombrables, à part Chateaubriand qui contemple les oiseaux migrateurs du Nord, ces témoins muets des tombeaux des français. L'auteur des *Mémoires* évoque ensuite ces compagnies industrielles qui n'hésitent pas à s'implanter sur ces espaces funestes pour utiliser les os des victimes restés sur les champs de bataille. Cette logique effroyable qui ne tient compte que du bénéfice que l'on peut tirer des restes des animaux et de ceux des hommes illustre l'abîme qui sépare l'époque de l'écrivain des temps de Charles XII. Les neiges virginales et les mousses fleuries s'opposent au vernis des fourneaux et des chaudières. Le 6 novembre 1812, le froid devient insupportable : « le thermomètre descendit à dix-huit degrés au-dessus de zéro²³. » C'est une nouvelle forme de la mort, celle de l'hypothermie, le froid s'empare progressivement du corps de ces soldats malheureux. On n'a plus de repère, on est comme perdu au milieu de cette « blancheur universelle »²⁴. Les soldats marchent sans chaussures, et ils sont conscients de la mort de leurs pieds qui précède leur mort véritable. Incapables de se traîner plus longtemps, les cadavres disparaissent aussitôt sous la neige, les petites collines imperceptibles sont comme leurs tombeaux. On ne voit que des « sapins changés en cristaux immobiles » qui sont comme des « candélabres de ces pompes funèbres » ou encore « des corbeaux et des meutes de chiens blancs sans maîtres suivaient à distance cette retraite de cadavres »²⁵. A cette aube sans aurore, le battement des tambours ne réveille plus les soldats morts de froid : « le jour grandissant éclairait des cercles de fantassins roidis et morts autour des bûchers expirés²⁶. » Cette mort par le froid, cette mort silencieuse des soldats endormis devient une véritable obsession du mémorialiste : « un peu de sang sortait de leurs narines, et ils mouraient en dormant²⁷. » A Smolensk, les soldats seront complètement dépouillés de leur caractère humain ; on ne voit qu'une foule affamée qui pille les magasins et qui ressemble plus à des spectres qu'à des hommes. L'air de cette ville devient infect et irrespirable, les rues sont replies de cadavres. Certains soldats deviennent fous, et les signes du désordre intérieur précèdent leur mort : « des militaires étaient atteints d'imbécilité ou de folie ; quelques-uns dont les cheveux s'étaient dressés et tordus, blasphémant ou riant d'un air hébété, tombaient morts²⁸. »

²² Ibid.

²³ Ibid., p. 445.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid., p. 446.

²⁷ Ibid., p. 447.

²⁸ Ibid., p. 449.

Mais le point culminant de l'horreur de cette retraite est, sans aucun doute, le passage de la Bérésina. C'est d'abord à travers la plume du comte de Ségur que Chateaubriand nous fait voir cette traversée dont le spectacle reste, malgré tout, indicible. Les voitures et les pièces d'artillerie écrasent les hommes dans ces catastrophes successives qui s'enchaînent : « *des rangs entiers d'hommes éperdus poussés sur ces obstacles s'y embarrassent, culbutent, et sont écrasés par des masses d'autres infortunés qui se succèdent sans interruption*²⁹. » Comme si le récit du comte de Ségur n'était pas suffisant pour évoquer toute l'horreur de cet événement, Chateaubriand cite les *Mémoires* de Vaudoncourt : « *le sort de ces malheureux, au milieu de la mêlée des deux armées, fut d'être écrasés sous les roues des voitures ou sous les pieds des chevaux [...] ou dépouillés par les soldats ennemis et jetés sur la neige où le froid termina bientôt leurs souffrances*³⁰. » Chateaubriand met en exergue l'indifférence révoltante de Napoléon face à cette retraite qui fait partie des plus grands désastres de l'histoire de l'humanité. L'allusion à l'armée de Cambyse donne une ampleur historique à cet événement, dont Napoléon passe sous silence les circonstances déchirantes sur les pages du bulletin. Le bilan ultime de cette campagne militaire est désastreuse, les chiffres parlent d'eux-mêmes : « *des cinq cent mille hommes, de l'innombrable artillerie qui, au mois d'août, avaient traversé le fleuve, on ne vit repasser à Kowno qu'un millier de fantassins réguliers, quelques canons et trente mille misérables couverts de plaies*³¹. » Ces soldats exténués, à peine réchauffés, meurent : « *leur vie se fondit avec la neige dont ils étaient enveloppés*³². »

A son retour de l'île d'Elbe, Napoléon incarne un héros mythique qui ressuscite après une sorte de quasi-mort. Cette île, qui s'inscrit sous une citation en latin de Virgile, ne garde Napoléon que pour préparer son retour. Ce repos momentané s'associe à l'idée d'un ensevelissement, seulement interrompu par de rares apparitions fantômatiques. Cet espace ne représente, en aucune façon, une fin véritable pour la destinée unique de Napoléon : « *Ce n'est pas tout de naître, pour un grand homme : il faut mourir. L'île d'Elbe était-elle une fin pour Napoléon ?*³³ » Il ne dépend que de lui de sortir du silence de son monument, son sommeil apparent n'attend que le moment approprié pour retourner au centre des événements : « *Eh bien ! il fit un coup de tête contre le monde : à son début, il dut croire ne s'être pas trompé sur le prestige de sa puissance*³⁴. » Lors de son retour de l'île d'Elbe, Napoléon apparaît à la tête des spectres couverts de sang, de cette procession des morts victorieux qui le suivent partout : « *enveloppés dans une trombe ardente, les fantômes sanglants d'Arcole, de Marengo, d'Austerlitz, d'Iéna, de Friedland,*

²⁹ *Ibid.*, p. 455.

³⁰ *Ibid.*, p. 455-456.

³¹ *Ibid.*, p. 457.

³² *Ibid.*, p. 458.

³³ *Ibid.*, p. 555.

³⁴ *Ibid.*

*d'Eylau, de la Moskowa, de Lützen, de Bautzen, lui font un cortège avec un million de morts*³⁵. »

La bataille de Waterloo est la scène ultime de la grandeur militaire de Napoléon, on voit les signes de la défaite sont de plus en plus clairs, et le combat touche à son terme parmi les cadavres sanglants qui couvrent les champs de bataille :

*...le feu de nos lignes s'éteint ; les cartouches sont épuisées ; quelques grenadiers blessés, au milieu de trente mille morts, de cent mille boulets sanglants, refroidis et conglobés à leurs pieds, restent debout appuyés sur leur mousquet, baïonnette brisée, canon sans charge*³⁶.

Au milieu de ce carnage, le héroïsme de Jérôme s'avère insuffisant pour sauver la gloire de son frère. Tout est bien fini, et on assiste à cet adieu éternel aux bruits de la guerre de Napoléon qui « *écoutait, l'œil fixe, le dernier coup de canon qu'il devait entendre de sa vie*³⁷. » Chateaubriand fait le bilan affligeant de cette défaite historique : « *le nombre des morts du côté des alliés était estimé à dix-huit mille hommes, du côté des Français à vingt-cinq mille ; [...] il n'y eut pas en Angleterre une famille qui ne prit le deuil*³⁸. »

Sainte-Hélène

Le bruit des guerres napoléoniennes contraste avec le silence de l'océan qui entoure le tombeau solitaire de l'empereur : « *Si un homme était soudain transporté des scènes les plus bruyantes de la vie au rivage silencieux de l'océan glacé, il éprouverait ce que j'éprouve auprès du tombeau de Napoléon, car nous voici tout à coup au bord de ce tombeau*³⁹. » Dans son ambiguïté même, Sainte-Hélène représente un espace abandonné et solitaire qui reflète le caractère de l'empereur déchu qui, dans un état de déréliction, fait face à son néant, dont il ressent le vertige pascalien. L'inutilité de son œuvre immense le laisse en proie du désespoir le plus profond qu'un homme puisse éprouver devant la vanité de son sort. Chateaubriand évoque la mort de Napoléon à Sainte-Hélène, lieu qui correspond parfaitement à sa légende, mais montre une certaine réticence à l'égard du musée d'Arenberg qui, en étalant les choses qui appartiennent à l'époque contemporaine, ne font que minimiser les dimensions de la genèse de son mythe. C'est ainsi que, dans les *Mémoires*, un grand nombre de détails bien connus de l'exil à Sainte-Hélène sont passés sous silence. Il ne s'agit pas de raconter objectivement toutes les caractéristiques de l'île et de l'existence de l'empereur déchu, mais de construire un espace myhique qui dégage une vérité moins réaliste mais plus profonde de sa légende. Rien n'est plus touchant et ne donne un enseignement éternel que l'image de Napoléon sur son

³⁵ *Ibid.*, p. 556.

³⁶ *Ibid.*, p. 626.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*, p. 651.

rocher ; ce contraste symbolise à l'évidence les limites de la condition humaine : le sort de l'empereur est exemplaire, la solitude et l'abandon au milieu de l'océan font retentir le bruit de ses batailles dans les volumes du temps.

On retrouve le récit détaillé de la mort de Napoléon sur les pages des *Mémoires*, avec les circonstances précises du dépérissement de sa santé. On entend les paroles de Napoléon sur sa faiblesse extrême, et on voit sa méfiance à l'égard des médecins, ainsi que ses dernières occupations : « du 15 au 25 avril, il dicta son testament ; le 28, il ordonna d'envoyer son cœur à Marie-Louise ; il défendit à tout chirurgien anglais de porter sa main sur lui après son décès⁴⁰. » Mais ce qui retient l'attention de Chateaubriand, c'est le sentiment religieux de Napoléon pendant cette période ultime de sa vie. Le récit de l'agonie de Napoléon à Sainte-Hélène décrit les circonstances précises des moments ultimes qui précèdent sa mort. Après avoir reçu l'extrême-onction et le saint viatique, on n'entend plus que « le hoquet de la mort mêlé au bruit régulier du balancier d'une pendule »⁴¹ dans le silence absolu de sa chambre. Les mouvements du balancier se confondent avec l'ombre de Bonaparte pour s'éteindre ensemble dans la mort : « l'ombre, avant de s'arrêter sur le cadran, fit encore quelques tours ; l'astre qui la dessinait avait de la peine à s'éteindre⁴². » Le lendemain (4 mai), une tempête immense évoque le souvenir de la mort de Cromwell : « la tempête de l'agonie de Cromwell s'éleva : presque tous les arbres de Longwood furent déracinés⁴³. » La pendule mystérieuse et cette tempête de Cromwell dessinent un espace profondément symbolique, cette mort s'associe au bruit du vent, de la pluie et de la mer : « enfin, le 5, à six heures moins onze minutes du soir, au milieu des vents, de la pluie et du fracas des flots, Bonaparte rendit à Dieu le plus puissant souffle de vie qui jamais anima l'argile humaine⁴⁴. » Cette existence unique et incomparable s'achève avec ses paroles fatidiques : « " Tête ... armée, ou tête d'armée. " Sa pensée errait encore au milieu des combats⁴⁵. » La paix symbolique du crucifix met un terme aux bruits de la vie de Napoléon :

Quand il ferma pour jamais les yeux, son épée, expirée avec lui, était couché à sa gauche, un crucifix reposait sur sa poitrine : le symbole pacifique appliqué au cœur de Napoléon calma les palpitations de ce cœur, comme un rayon du ciel fait tomber la vague⁴⁶.

On voit l'hésitation du conquérant quant au lieu de sa tombe, et il pense d'abord à la cathédrale d'Ajaccio avant de « légu[er] ses os à la France »⁴⁷. Mais le

⁴⁰ *Ibid.*, p. 694.

⁴¹ *Ibid.*, p. 696.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 698.

ciel en a décidé autrement : « *son véritable mausolée est le rocher où il expira*⁴⁸. » Le grand homme enseveli sur cette petite île au milieu de l'océan fait écho aux restes du dernier Condé dans les fossés de Vincennes. Chateaubriand ne dédaigne pas de donner aux lecteurs tous les détails de l'enterrement de Napoléon, y compris le travail des « planeurs » et des « menuisiers » qui ferment sa « *quadruple bière d'acajou, de plomb, d'acajou encore et de fer-blanc ; on semblait craindre qu'il ne fût jamais assez emprisonné*⁴⁹. » Le cadavre exposé et habillé en uniforme garde les traces de cet étonnement ultime et sublime de la mort : « *sur ce visage qui ne s'étonnait jamais, l'âme, en se retirant, avait laissé une stupeur sublime*⁵⁰. » Ses quatre cercueils s'associent à l'idée de l'emprisonnement, son drap mortuaire évoque le souvenir des morts de Marengo.

Les funérailles de Napoléon se mêlent aux paroles de la religion chrétienne que Chateaubriand reproduit sur les pages de ses *Mémoires*. A ce chant apaisant de la religion, les canons du vaisseau amiral font écho : « *cette harmonie de la guerre, perdue dans l'immensité de l'Océan, répondait au requiescat in pace*⁵¹. » Dans son sommeil éternel, Napoléon ne pouvait pas entendre « *la dernière détonation dont l'Angleterre troublait et honorait son sommeil à Sainte-Hélène*⁵². » A la fin de cette cérémonie « *chacun se retira, tenant à la main une branche de saule comme on revient de la fête des Palmes*⁵³. » L'opposition formidable entre les deux immensités que sont le silence absolu de Sainte-Hélène et le bruit de la gloire de Napoléon devient une véritable obsession pour Chateaubriand : « *la grandeur du silence qui le presse égale l'immensité du bruit qui l'environna*⁵⁴. » La figure du conquérant, à travers une allusion à Buffon, s'associe au destin de l'oiseau des tropiques : « *attelé, dit Buffon, au char du soleil, se précipite de l'astre de la lumière ; où se repose-t-il aujourd'hui ? Il se repose sur des cendres dont le poids a fait pencher le globe*⁵⁵. »

L'exhumation des restes de Napoléon s'associe à une découverte étonnante, car le cadavre reste intact dans le cercueil : « *Qu'est-ce qui a frappé les nécrobies ? L'inanité des choses terrestres ? La vanité de l'homme ?*⁵⁶ » Ce n'est ni l'inanité, ni la vanité, mais la beauté du mort qui est à l'origine de cette absence de la décomposition. Les ongles du cadavre ne poussent que pour « *déchirer [...] ce qui restait de liberté au monde* », ses « *pieds, rebdus à l'humilité* » contrastent avec les « *coussins de diadème* » de l'empereur dont le souvenir s'associe aux restes du duc d'Enghien : « *Le fils de Condé était aussi habillé dans le fossé de Vincennes ; cependant Napoléon, si bien conservé, était arrivé tout juste à ces trois dents que les*

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*, p. 698-699.

⁵² *Ibid.*, p. 699.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 699-700.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 708.

*balles avaient laissées à la mâchoire du duc d'Enghien*⁵⁷. » Avec la mort de Napoléon, c'est une grande période historique qui touche à son terme : « *A la fin de chaque grande époque, on entend quelque voix dolente des regrets du passé, et qui sonne le couvre-feu : ainsi gémirent ceux qui virent disparaître Charlemagne, saint Louis, François I^{er}, Henri IV et Louis XIV*⁵⁸. » L'évocation de ces cinq figures historiques de la France, des monarques les plus illustres de la patrie, établit une sorte de continuité dans la rupture. Ces moments rares laissent un vide impossible à combler : « *Que pourrais-je dire à mon tour, témoin oculaire que je suis de deux ou trois mondes écroulés ? Quand on a rencontré comme moi Washington et Bonaparte, que reste-t-il à regarder derrière la charrue du Cincinnatus américain et la tombe de Sainte-Hélène ?*⁵⁹ » La foule des fantômes des morts entoure le narrateur qui évoque le souvenir douloureux de la perte de toutes les personnes et de tous les repères :

*Pourquoi ai-je survécu au siècle et aux hommes à qui j'appartenais par la date de ma vie ? Pourquoi ne suis-je pas tombé avec mes contemporains, les derniers d'une race épuisée ? Pourquoi suis-je demeuré seul à chercher leurs os dans les ténèbres et la poussière d'une catacombe remplie ? Je me décourage de durer*⁶⁰.

Chateaubriand refuse la logique meurtrière de l'exécution du duc d'Enghien, ainsi que la succession des massacres et la transgression des lois morales universelles. L'oubli des morts abandonnés, l'image obsédante des cadavres au milieu des blés et la Retraite de Russie représentent autant d'éléments significatifs de cette vision de la mort violente qui est au cœur même de l'abîme d'une histoire morte. Le refus philosophique du crime ne correspond pas à une rupture avec sa puissance poétique dans l'univers des signes. Dans ce sens, nos analyses sur le meurtre dans la vision historique de Chateaubriand aboutissent aux mêmes conclusions que celles de Manuel de Diéguez. Malgré cette impossibilité de surmonter ses réserves face au meurtre, Chateaubriand rend hommage à la naissance du mythe napoléonien. Il incarne le Destin, car sa misère et sa grandeur (au sens pascalien) représentent les limites ultimes de l'homme. La légende immortelle du Conquérant et le chant intermittent du Poète se rejoignent, dans les dernières lignes du livre XXIV, autour de ce « *beau phénicoptère qui vole le long des ruines de Carthage* ».

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 712.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*, p. 712-713.

Anita ILLIKMANN

La tour de Babel dans les *Écrits intimes* de Stendhal

Les œuvres autobiographiques sont souvent intégrées aux œuvres complètes, tout comme les journaux intimes, qui ne sont tenus que depuis le XIX^e siècle. La naissance du genre autobiographique remonte à Saint Augustin qui, au V^e siècle, a mérité le titre de « père de l'écriture du MOI » par la rédaction de son œuvre intitulée les *Confessions*. Les siècles qui se suivent ne tardent pas à enrichir ce domaine d'écriture par des œuvres brillantes ou, au contraire, moins significatives, mais il faut attendre le XVIII^e siècle pour que le genre soit classé parmi les genres littéraires reconnus grâce aux *Confessions* de Rousseau. Le journal intime en tant que genre devra attendre le XX^e siècle pour être systématiquement publié et de plus en plus étudié.

C'est ainsi que les *Œuvres Intimes* de Stendhal¹ sont restituées dans le contexte de l'ensemble de l'œuvre et permettent d'ouvrir de nouvelles perspectives dans l'étude de ses textes. Nous évoquerons le « cas Stendhal » en raison de sa délicatesse d'une saveur particulière dans ce domaine. Nous voudrions proposer de qualifier son activité d'autobiographe de « cas Stendhal » un peu dans le style emprunté au registre administratif, car par la richesse et la complexité de ses écrits intimes nous ne pouvons pas manquer de l'ériger en prototype. La variété et l'ampleur de ces écrits intimes déjà cités à ce propos nous oblige à focaliser l'objet de cet article sur un seul thème qui, bien que très présent dans les écrits susdits, ne reste à la limite qu'un seul petit composant de l'univers stendhalien, sans lequel la vraie connaissance de son âme toujours en crise ne nous sera pas par contre accessible.

Aussi envisagerons-nous de développer le mode d'existence de ce pastiche de langues dans les œuvres intimes que nous avons évoquées dans le titre par l'expression de *Tour de Babel*. Dans cette analyse, nous nous proposons d'exploiter une liste significative² (d'environ soixante-dix pages) de mots, d'expressions et de phrases en langues étrangères, réalisée à partir des écrits intimes de Stendhal, recueillis par Henri Martineau dans un volume de la Pléiade intitulé *Oeuvres Intimes*. Nous tenterons d'abord de développer la raison de l'omniprésence des éléments textuels intercalés en langue étrangère dans ces mêmes œuvres, ensuite

¹ STENDHAL, *Oeuvres Intimes*, avertissement de Henri Martineau, Paris, Gallimard, Bibliothèque NRF de la Pléiade, 1955. Toutes nos citations des œuvres de Stendhal renvoient à cette édition. Il faut cependant mentionner l'existence d'une autre édition du même ouvrage : STENDHAL, *Oeuvres Intimes*, éd. et préface de Vittorio Del Litto, Paris, Gallimard, tomes I-II, 1981-1982, Collection de la Pléiade.

² Cf. le recueil sous forme très réduite en annexe, élaboré à partir de la liste mentionnée ci-dessus.

nous étudierons la problématique de la mise en oeuvre de ce mélange d'un point de vue technique. Enfin nous présenterons la catégorisation des idiomes utilisés, classés selon leur fonction au niveau du contenu.

Langues étrangères - JEU ou « JE » ?

Contrairement à ses romans, les écrits intimes de Stendhal visent à explorer la figure même de l'écrivain. Il invite les lecteurs en tant que confidents discrets à parcourir les pistes secrètes et intimes de sa vie à travers ses oeuvres intitulées *La Vie de Henry Brulard* (1835), *Les Souvenirs d'Égotisme* (1832), *Les Essais d'autobiographie* et *Le Journal* (1801).

Malgré la cohésion bien connue qui unit ces oeuvres incontestablement, il est impossible de les traiter dans leur ensemble en tant qu'une simple relation des événements de la vie d'un écrivain.

Le premier élément qui, par son caractère visuel, attire l'attention et par conséquence la stupéfaction des lecteurs vigilants est l'omniprésence des mots, des expressions ou des phrases en langue étrangère dans le tissu textuel rédigé en français, sa langue maternelle. Outre le français, Stendhal met en présence quatre langues, l'italien, l'anglais, l'allemand et le latin.

D'une part, il y a tout lieu de souligner que cette *tour stendhalienne de Babel* ne relève point d'un bi- ou plurilinguisme au sens le plus strict du terme d'ailleurs très contesté dans les études psychologiques actuelles. Il s'agit d'accepter ou de refuser que la personne bilingue maîtrise aussi bien une langue que l'autre. Pour l'instant, nous nous contenterons de ne pas exploiter la question, malgré tout aussi centrale, en acceptant l'idée que la réalité bilingue suppose des compétences et des performances développées dans les langues acquises. Dans ce sens-là, il est légitime d'affirmer que ce n'est pas le cas dans les textes intimes de Stendhal.

D'autre part l'idée selon laquelle il s'agirait d'une simple plaisanterie, d'un jeu de mots, ne tient pas non plus. Le lieu, le rythme de leur apparition et même leur fréquence nous permet de supposer que ce mélange déguisé en faux plurilinguisme cache une réalité beaucoup plus complexe.

Ces éléments intercalés répondent à un désir ou plutôt à un besoin de sortir du langage habituel. Ces intrusions rompent l'enchaînement de la relation des événements. Les idiomes aident l'auteur à saisir l'insaisissable, tout ce qui est au-delà d'une réalité *chosiste*. Ils servent par exemple à exprimer son embarras ou son enthousiasme, c'est-à-dire à traduire des états d'âme qui ne peuvent être décrits par le langage humain et quotidien³.

Par conséquent, cet usage propre à Stendhal illustre toute son hésitation vis-à-vis de l'écriture intime. En d'autres termes, l'utilisation des langues étrangères lui permet d'affronter plus directement la question si fragile de la vérité/sincérité.

³ « ... after the récit of my mother's death ... ». Cf. STENDHAL, *Oeuvres Intimes*, Bibl. de la Pléiade, éd. cit., p. 36, « ... that of the fame, that I beleive being me. The next night ago was perfectly happy; the morning two in the arm of Mélanie ... » Ibid., p. 729.

Citons les propos de Stendhal relatifs à l'activité d'écriture quand il parle de sa propre personne :

*... mais toujours j'ai été découragé par cette effroyable difficulté des Je et des Moi, qui fera prendre l'auteur en grippe, je ne me sens pas le talent pour la tourner*⁴.

Stendhal s'interroge sur la possibilité d'être tout à fait sincère, sans rien cacher aux lecteurs. Il invente le mot *égotisme* qui est censé traduire toute cette gêne. Ce mot d'origine anglaise acquiert d'ailleurs un sens péjoratif dans son esprit. Embarrassé par le fait d'écrire à propos de lui-même à la première personne, Stendhal propose à titre de solution l'utilisation de la troisième personne du singulier, ce qui le gêne beaucoup. Cette proposition ne reste qu'une idée passagère. La sincérité stendhalienne est-elle vraiment plausible ? Paul Valéry remarque que ce projet d'être soi-même aboutit nécessairement à créer son propre objet. Il s'en suit que Stendhal assume un rôle et devient précisément un autre que soi, en se transformant en acteur jouant constamment pour le public. Paul Valéry affirme dès lors que la sincérité n'existe pas⁵. La conception de Paul Valéry nous oriente sur une nouvelle piste dans le labyrinthe stendhalien. Cette écriture *interlinguistique* peut-elle cacher une autre fonction que celle de saisir l'insaisissable ?

L'ouvrage intime de Stendhal est entièrement imprégné d'une forte hésitation de la part de l'écrivain, comme l'illustrent parfaitement les passages suivants :

*Quel encouragement à être vrai, et simplement vrai, il n'y a que cela qui tienne*⁶.

*Quel homme suis-je ? Ai-je du bon sens, ai je du bon sens avec profondeur?*⁷

Déchiré, Stendhal s'interroge, tout en invitant les lecteurs à s'identifier avec ses peines. Au sein de cette plainte, le lecteur est confronté à un bon nombre de mots et d'expressions en langue étrangère qui l'empêchent d'entrer en contact direct avec le texte, de sorte qu'une distance subtile s'établit entre le *MOI auteur* et le *MOI lecteur*. Les énoncés en anglais dans les correspondances de Stendhal avec sa soeur Pauline permettent une complicité, ce que Bernard Bray souligne, alors que c'est l'exclusion d'autres lecteurs potentiels qu'ils permettent dans les écrits intimes. Bernard Bray insiste sur le fait que

⁴ STENDHAL, *La Vie de Henry Brulard*, in *op. cit.*, p. 6.

⁵ VALÉRY, Paul, « Stendhal », *Variété II*, in LECARME Jacques-TABONE, Éliane, *L'Autobiographie*, Paris, Armand Collin / Masson, 1997, p. 12.

⁶ STENDHAL, *Vie de Henry Brulard*, in *op. cit.*, p. 9.

⁷ STENDHAL : *Souvenirs d'Égotisme*, in *op. cit.*, p. 1393.

... l'anglais comme les abréviations mystérieuses et les pseudonymes si souvent employés, représente un codage qui, au moins en principe, permettra d'éviter des lectures indiscretes, et renforcera le caractère d'intimité de ces lettres-confidences proches parfois du journal intime⁸.

Dans les oeuvres autobiographiques, par contre, Stendhal utilise les langues étrangères pour échapper aux regards vigilants. Le plurilinguisme répond chez lui au désir constant de secret qui traduit ses désarrois identitaires. Il a besoin de créer un code secret, désir anticipé par l'utilisation de pseudonymes. Les mots étrangers rompent le rythme quotidien de l'écriture, en imposant de courtes pauses dans le parcours linéaire du texte. L'on peut en déduire que le fait de dire le *moi* avec une langue déformée et grimaçante, cache l'objectif de se déguiser ou de marquer une distance considérable par rapport à lui-même. Ce type d'évasion stendhalienne se réalise au moyen de tout un système codé, composé aussi bien de pseudonymes⁹, que de croquis¹⁰ ou de marginalias¹¹. Ils traduisent tous un graphisme très riche quant aux moyens d'expression. Les pseudonymes peuvent être considérés comme les noms propres de ce langage codé, les croquis peuvent faire allusion à des onomatopées transposées en images, et les marginalia constituent les petites règles normatives de cette langue *stendhalisée*.

Lors de l'analyse de son langage codé, il nous faut prendre en compte l'hésitation linguistique, au niveau de l'orthographe et de la grammaire, qui surgit maintes fois dans les oeuvres intimes.

« Mon orthographe, ton orthographe... »

Les hésitations reflètent au niveau linguistique une personnalité en crise. Ce problème ne se limite pas aux langues étrangères, mais touche également le tissu textuel français. Le comportement de l'écrivain vis-à-vis de ses fautes est tout à fait particulier, comme on peut en juger d'après les phrases suivantes :

*Je ne sais si j'aurai la force de remplir ce projet déjà commencé à Paris. Voilà déjà une faute de français, il y en aura beaucoup, parce que je prends pour principe de ne me pas gêner et de n'effacer jamais*¹².

⁸ BRAY, Bernard, « 'Adieu, mine libe': sur l'emploi des langues étrangères dans les correspondances françaises, en particulier chez Voltaire et Stendhal », *Cahiers de Littérature Comparée*, n° 11, Metz, Didier Erudition, 1994, p. 30.

⁹ Le système stendhalien de pseudonymes est sans pareil dans la littérature universelle. D'une part il préfère se nommer par l'intermédiaire des pseudonymes (cf. Dominique dans les *Souvenirs d'Égotisme*), d'autre part il les utilise pour masquer le véritable nom de ses parents ou connaissances dans ses oeuvres autobiographiques. Le système est complété par l'altération des noms de lieu.

¹⁰ Ces dessins esquissés partout dans les manuscrits ne sont pas l'expression d'une volonté gratuite de dessiner : ils ont un rôle précis. Présents dans la marge ou entre les lignes, ils font partie du texte, dont la compréhension est impossible sans leur aide.

¹¹ Annotations faites en marge des manuscrits.

¹² STENDHAL, *Journal*, in *op. cit.*, p. 401.

*Voilà déjà que j'oublie l'orthographe, comme il m'arrive dans les grands transports de passion ...*¹³

Stendhal réagit d'une manière insolite, pour lui tout à fait naturelle dans le cas où il se surprend à avoir commis des fautes : il les constate, les explique, mais ne les corrige jamais. Selon sa conception, il faut que le public lui pardonne le grand zèle qui le saisit quand il couche sur papier des idées qui lui viennent spontanément. Il a son orthographe à lui, somme toute, qu'il faut accepter si on veut lire ses oeuvres intimes, en s'adaptant à cette façon originale d'écrire, parsemée de nombreuses fautes ; ou bien il faut faire abstraction des clichés de l'orthographe, ou même s'interroger sur les motifs des écarts.

Les lacunes du savoir linguistique ne se limitent pas à la déformation de la langue maternelle, mais ils exercent toute leur influence sur l'adaptation des langues étrangères aux textes français. Stendhal les emploie maladroitement, mais le phénomène s'avère plus complexe. Nous pouvons constater le même type d'hésitation quant à l'usage des idiomes étrangers dans le contexte français que dans le cas de l'utilisation de la langue maternelle elle-même. On peut notamment relever les mêmes types de fautes d'orthographe et de grammaire dans les deux cas. Considérons par exemple l'expression anglaise : « *for my futurs writings* »¹⁴. (Dans la grammaire anglaise le substantif et l'adjectif ne s'accordent pas.)

Les textes autobiographiques présentent également une série d'anomalies au niveau de la syntaxe. Les expressions ou phrases mixtes nous en fournissent un très bon exemple : Stendhal introduit par exemple un mot français au coeur d'une expression ou d'une phrase écrite en italien ou en anglais, par lapsus ou faute de connaissances nécessaires : « *in Paris, I will can essayer of writing to her* »¹⁵. Il est naturel de lire chez lui des phrases qui commencent en français, puis continuent en anglais pour se terminer en italien. Le *Journal* en est d'ailleurs très riche.

*Je pourrai have a fair woman of society, this is neccesary for loving
absolutaly Victorine,
meme in the case nel quale troverei in lei quel alma, grande e veramente
amante che forse
ho sognata*¹⁶.

A vrai dire le comportement gauche, voire la négligence généreuse de Stendhal vis-à-vis des langues, peut exprimer sa fuite au niveau linguistique devant ceux qui veulent apprécier sa personnalité en cherchant un peu trop dans les détails.

¹³ STENDHAL, *Vie de Henry Brulard*, in *op. cit.*, p. 393.

¹⁴ *Ibid.*, p. 359.

¹⁵ *Ibid.*, p. 498.

¹⁶ STENDHAL, *Journal*, in *op. cit.*, p. 510.

Langue maternelle ou « paternelle »

Toutefois les langues utilisées dans les textes intimes remplissent des fonctions différentes. Il est pertinent de traiter plus en détail le rôle de la langue italienne et de la langue anglaise par rapport au français. La présence de l'allemand, également mentionnée dans la première partie de cette étude, est négligeable dans les écrits. En fait, nous n'avons noté que deux ou trois occasions où Stendhal met en oeuvre ses « connaissances » de l'allemand. En réalité, il ne fait que répéter l'expression *Die graffin* (ce qui veut dire en français *la comtesse*)¹⁷. De plus, l'écrivain témoigne une nouvelle fois de la négligence de l'orthographe, car le mot allemand en question s'écrit avec un *f* et non deux. Ces « performances » modestes apparaissent comme des traces des années passées en Allemagne entre 1806-1810. Sans qu'il soit jamais parvenu à maîtriser l'allemand, comme les correspondances en témoignent¹⁸.

Le latin intervient dans la plupart des cas au niveau des expressions ou des sentences généralement connues et déjà citées à l'époque dans les textes de style plutôt soutenu. Néanmoins, une bonne partie des fragments en latin dépasse les limites d'un tel usage conventionnel (Cf. « et tentatum contemni », « Ubi missa, ibi mensa » etc). En imitant l'usage quotidien de cette langue, Stendhal ne fait que de tendre un nouveau piège aux lecteurs. Bien que moins présent dans ses textes intimes que l'italien et l'anglais, le latin paraît obéir aux règles de son jeu codé.

L'italien est la langue maternelle de Stendhal, au sens propre du terme. C'est la langue de sa mère chérie qu'il a perdue dans son enfance¹⁹. Sans doute l'italien intervient-il dans les écrits intimes en contraste avec le français, la « langue paternelle ». Cette opposition langue *maternelle* / langue *paternelle* reflète le conflit fondamental de la vie de Stendhal, qui s'enracine dans sa petite enfance²⁰.

Il est généralement admis que la première période de la vie, notamment l'enfance, influence d'une manière déterminante l'évolution de la personnalité future de l'individu. Les personnages, les lieux, les odeurs etc. ont tous leur part dans ce processus spécifique. Devant l'impossibilité de communiquer son existence, Stendhal essaie ainsi d'accumuler, par exemple dans la *Vie de Henry Brulard*, les détails, les images fragmentaires de cette première période pour pouvoir faire transparaître l'essence de son être. Lors de sa quête du moi caché sous les apparences, il recourt de préférence à l'analyse de la famille. C'est dans le milieu familial que le nouveau-né reçoit les premières leçons de la socialisation... Il s'en suit logiquement que c'est la famille qui représente un point de départ dans tout processus visant à se définir. Sur la scène du monde stendhalien, il y a deux

¹⁷ La première apparition de l'expression mentionnée ci-dessus dans les *Écrits Intimes* se trouve à la page 1025.

¹⁸ Stendhal a perdu sa mère lors d'un accouchement malheureux, en 1790, quand il avait sept ans. C'est la naissance de sa soeur cadette, Zénaïde qui a causé la tragédie.

¹⁹ STENDHAL, *Vie de Henry Brulard*, p. 107 et 132.

²⁰ GENETTE, Gérard, « Stendhal », *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 159.

personnages qui exercent une influence majeure : sa mère d'origine italienne, et son père d'origine française.

La figure de la mère à laquelle le fils prête une allure angélique est très présente dans les oeuvres autobiographiques. La perte précoce de sa mère a laissé une trace inoubliable. Aussi l'*histoire* stendhalienne est-elle marquée par une rupture nette, c'est à dire par la mort de sa mère en 1790. A partir de ce moment, l'écrivain divise en deux le fil du temps : l'ère avant et l'ère après la mort de la mère. Le décalage qui se manifeste au niveau émotif ouvre une voie particulière et se traduit au niveau linguistique par l'opposition de l'italien et du français.

Seul, « l'enfant » se sent abandonné, face à son père qu'il déteste²¹, et garde une image idéalisée de sa mère perdue. Il aime sa mère d'une manière intense, il l'adore. Elle est pour lui un ange, une idole, voire une déesse, comme l'illustrent parfaitement les citations suivantes :

*Ma mère, madame Henriette Gagnon, était une femme charmante et j'étais amoureux de ma mère*²².

*Elle avait de l'embonpoint, une fraîcheur parfaite, elle était fort jolie et je crois que seulement elle n'était pas assez grande. Elle avait une noblesse et une sincérité parfaite dans les traits, aimant mieux courir et faire elle-même que de commander à ses trois servantes*²³.

L'amour ressenti par Stendhal pour sa mère se traduit, somme toute, par l'omniprésence de la langue italienne dans les écrits intimes. D'autre part, il est à noter que la mère connaissait parfaitement la culture italienne. Elle lisait la *Divine Comédie* dans l'original et ce qui est plus important encore, c'est qu'elle était attirée par la musique. L'attrait de la mère pour la musique est important dans la mesure où Stendhal sera lui-même extrêmement lié à la musique, et plus particulièrement à la musique italienne, durant toute sa vie. Aussi est-il évident d'interpréter, en second lieu, l'utilisation fréquente de l'italien par la liaison très forte que Stendhal maintient avec la musique. L'italien est la langue de l'opéra qui représente pour lui l'univers de la musique, Cimarosa et Rossini. Stendhal envisage de vivre sa vie comme un opéra d'où l'importance majeure de la langue en question.

Ainsi l'italien, en plus d'être la langue « maternelle », en opposition à la langue « paternelle », devient la langue de la passion musicale, de tout ce qui est de la culture digne de ce nom.

L'anglais que Stendhal nous propose également dans ses écrits intimes reste cependant toujours au second plan. Cette langue n'est pas du tout du même registre que l'italien. Son usage nous paraît beaucoup plus artificiel que celui de l'italien. Sa

²¹ « *Jamais peut-être le hasard n'a rassemblé deux êtres plus foncièrement antipathiques que mon père et moi.* ». Ou encore : « *Mon père, sombre, timide, rancunier, peu aimable...* » Cf. STENDHAL, *Vie de Henry Brulard*, in *op. cit.*, p. 62 et 82.

²² *Ibid.*, p. 26.

²³ *Ibid.*

présence dans les écrits nous démontre l'expérience d'une pratique scolaire, parfois très maladroite comme nous venons d'ailleurs de le signaler²⁴. Son caractère artificiel est accentué par le *choc* qu'il provoque, intercalé dans un tissu textuel écrit en langue appartenant à la famille des langues romanes. L'anglais s'y oppose par son écriture et par sa *musique* également. Stendhal utilise effectivement l'anglais, mais il en abuse également pour brouiller les pistes. Ce que nous considérons comme l'essence de son art intime, nous échappe dans le chaos des langues. En d'autres termes, il est présent et en même temps absent aux regards vigilants, par l'intermédiaire du pastiche des langues étudiées précédemment.

L'univers intime de Stendhal revêt un caractère tout à fait particulier au sein de la littérature universelle. L'écrivain est arrivé à construire un système spécifique qui se compose d'éléments insolites et inconnus jusqu'ici dans la littérature intime. A vrai dire, Stendhal met en scène les troubles profonds de son âme dans ses écrits autobiographiques. Il nous permet d'entrer dans les profondeurs de son âme, soumise à des distorsions continues, tout en mettant en oeuvre des techniques particulières, comme par exemple le mélange des idiomes. Son habitude de faire intervenir plusieurs langues étrangères dans les textes français cache et paradoxalement dévoile en même temps l'essence de son être caché. Les idiomes l'aident à exprimer l'insaisissable, comme pour l'italien ; ou lui aménagent la possibilité de la fuite, comme pour l'anglais. Dans ce bal masqué à la Stendhal les déguisements laissent parfois beaucoup à désirer. Ce qui compte, c'est l'illusion, la possibilité d'échapper aux témoins. L'écrivain est conscient de l'imperfection de la voie qu'il a choisie. Il nous décrit dans une langue multicolore l'histoire de sa vie, ce qui consiste en fait à répéter de différentes manières le conflit de base de sa vie, l'amour pour sa mère et la haine ressentie contre son père. Le mélange des langues n'incarne que trop bien ce déchirement de la personnalité stendhalienne. C'est en raison de ses crises personnelles que les textes stendhaliens nous offrent l'un des témoignages les plus profonds dans le domaine de l'écriture intime.

La richesse des textes étudiés nous invite à poursuivre le travail entamé en plusieurs directions, comme par exemple le plurilinguisme dans la correspondance de Stendhal, dans le domaine de la littérature autobiographique et intime chez d'autres auteurs ou encore dans le domaine des études psychologiques du bilinguisme.

²⁴ « ...for my futurs writings », in STENDHAL, *Vie de Henry Brulard*, in *op. cit.*, p. 359.

ANNEXE

■ **Liste (abrégée) des mots, des expressions ou des phrases en langue étrangère dans les écrits intimes de Stendhal**

• **Vie de Henry Brulard :**

jesuitico more (p. 9)
drawback (p. 14)
chiacchierata (p. 16)
dazzling (p. 16)
Matrimonio segreto (p. 17)
Gog (p. 32)
after the récit of my mother's death (p. 36) - en marge
yesterday, before me (p. 37) - en marge
God (p. 38)
before my chair, with her, a young man of my dearest mother (p. 56) - en marge
the mother of (p. 57) - en marge
hic et nunc (p. 58)
fifty two (p. 69)
of wanting of a thousand francs (p. 89)
King, death of a king (p. 95)
in terrorem (p. 95)
wished the death of the Duke of (p. 95)
did like (p. 95)
toad eater (p. 105)
et tentatum contemni (p. 107)
the Papes (p. 111)
Kings (p. 125)
Ubi missa, ibi mensa (p. 132)
pleasure (p. 144)
I am [...] in 1835 the man of 1794 (p. 144)
book [...] the twenty third of november (p. 155) - en marge
chapplepans, benne (p. 157)
secundo (p. 165)
the autor (p. 166)
of my father (p. 167)
of God and the church (p. 168)
bisogna campar (p. 179)
thirtieth (p. 179) - en marge

spleen (p. 181)
amareggiato (p. 218)

• **Journal :**

Je pourrai have a fair woman of the society, this is necessary for loving absolutely Victorine, meme in teh case nel quale troverei in lei quel alma, grande e veramente amante che forse ho sognata. E cosi finisce l'anno duodecimo della Republica. (p. 510)

... that of the fame, that I beleive being in me. The next night ago was perfectly happy ; the morning two in the arms of Mélanie ... (p. 729)

I did think to sposar my old vicina for having per me il credito dei suoi brothers ... (p. 735)

I go to out from lady Alexander a onze heures et demie [...] the eyes where not as yesterday . Perhaps why io non son venuto che alle dieci. La madre m'a fatto qualche rimpoveri della mia tardanza. (p. 992)

La sola mia infelicità fu in questi tre mesi di spender troppo. Lavoro siempre, vedo poco mondo, dunque io dovrei risparmiar for travelling. (p. 1185)

• **Souvenirs d'Égotisme:**

casa (p. 1396)
there (p. 1404)
to raise a brothel (p. 1407)
fiasco (p. 1408)
fiasco (p. 1410)
gullibility (p. 1413)
As you like it (p. 1415)
Non, si figuri (p. 1433)

ERRICO BEYLE

MILANESE
VISSE, SCRISSE, AMO
QUEST' ANIMA
ADORAVA
CIMAROSA, MOZART E SHAKSPEARE
MORÍ DI ANNI
IL..... 18.

(p. 1434)

Hic.... captatis frigus opacum (p. 2435)

Spleen (p. 1436)

little chelsy (p. 1438)

She stoops to conquer (p. 1440)

stratagem (p. 1440)

full of sugness (p. 1447)

real champaign (p. 1447)

who has raciness (p. 1450)

Kings (p. 1451)

carbonaro (p. 1451)

scolozione (p. 1451)

writen (p. 1452) - en marge

Giuditta (p. 1453)

with Lady (p. 1454)

consenso (p. 1454)

gran donna (p. 1459)

amaregiata (p. 1464)

of the King of French (p. 1471)

king of French (p. 1471)

Old Mortality (p. 1472)

idem (p. 1472)

Re, sciochi, re... (p. 1472)

L'aria dipinge (p. 1476)

King (p. 1476)

• **Essais d'Autobiographie:**

I.:

if dead, to (p. 1490)

Life of (p. 1490)

V.:

Rus, quando ego te aspiciam ! (p. 1496)

Qui giace

Arrigo Beyle Milanese,

Visse, scisse, amô

Se n'andiede di anni ...

Nell 18... (p. 1500)

Péter TOÓKOS

Le style de la *Vie de Jésus* d'Ernest Renan

Tout en gardant ses valeurs littéraires, Ernest Renan avait la prétention de renouveler l'historiographie en y appliquant des méthodes scientifiques. Cette conception est issue de la vision renanienne de l'histoire, dont la phase définitive, la grande synthèse, exige que l'œuvre par excellence soit à la fois scientifique et littéraire, son auteur, un « *homme parfait [...] poète alors qu'il est philosophe, philosophe alors qu'il est savant* », pour que son œuvre ait une « *harmonie supérieure* »¹. La *Vie de Jésus* est la première tentative de Renan pour atteindre ce but ; ultérieurement, l'auteur cherchera à l'atteindre par ses dialogues et drames philosophiques, mais aussi par ses écrits autobiographiques.

Dans notre étude, nous présenterons le style de la *Vie de Jésus* en tant qu'œuvre littéraire. Dans un premier temps nous allons présenter l'art poétique de Renan, qui, en gros, s'appliquera également à ses œuvres postérieures. Puis nous montrerons une caractéristique de la *Vie de Jésus*, qui puise ses racines dans la genèse de l'œuvre : les souvenirs personnels de l'auteur, de son voyage en Terre Sainte se manifestent nombre de fois au fil des pages.

Renan voulait que son travail contribue à l'éducation des masses : il prit soin d'être accessible aux non érudits, jusqu'au point de faire une version populaire de son œuvre, qui fut intitulée *Jésus*. Cette exigence produira une sorte de vulgarisation scientifique de l'œuvre.

Nous allons consacrer une partie de notre travail au dilettantisme de Renan, déjà présent dans la *Vie de Jésus*, mais plus particulièrement dans les œuvres postérieures, surtout celles de vieillesse. Seront aussi mentionnés les moyens rhétoriques auxquels Renan eut recours et qui furent probablement acquis par l'auteur grâce à son éducation cléricale. Ceux-ci facilitent la lecture et constituent le contrepoids des données et des analyses scientifiques. Nous comparerons enfin les deux premiers tomes de l'*Histoire des Origines du christianisme*, à savoir la *Vie de Jésus* et *Les apôtres* du point de vue de leur style, pour mieux saisir les caractéristiques du premier.

L'art poétique de Renan

L'art poétique de Renan trouve ses racines dans sa philosophie de l'histoire, mentionnée au début de notre travail. Renan divise l'histoire de l'esprit humain en trois phases : syncrétisme primitif, analyse, synthèse définitive. Cette conception trouve ses origines dans la dialectique allemande, dans la philosophie de Hegel. envers qui Renan n'hésite pas à déclarer son admiration : « *Le titre de Hegel à*

¹ RENAN, Ernest, *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Calmann-Lévy, 1949, p. 736.

l'immortalité sera d'avoir le premier exprimé avec une parfaite netteté cette force vitale². »

Selon la définition de Renan, le syncrétisme primitif est une « *vue générale et confuse du tout*³ ». Dans son système, les témoignages de cette phase sont les livres sacrés, dans lesquels des passages religieux, historiographiques, littéraires, politiques et législatifs se succèdent. L'homme du syncrétisme ne fait pas la distinction entre ces disciplines ; pour lui, elles constituent une unité parfaite. C'est l'âge de la solidarité, de « *l'humanité simultanée* », *âge religieux mais non scientifique*.

La période suivante est celle de l'analyse. Bien qu'elle soit, selon Renan, l'âge de la révolution, de l'individualisme, de l'irréligion et de la critique, elle est nécessaire pour préparer « la grande synthèse ». D'après ce qu'il dit de cet âge, et surtout de l'âge de la synthèse, nous pouvons constater que Renan considère son propre siècle, où les œuvres critiques et antireligieuses paraissent, comme la fin de l'analyse, dans laquelle les premiers signes de la synthèse se manifestent déjà. Lors de cette phase, l'unité de l'âge précédent se décompose, la religion perd de son importance en faveur de la science : c'est un *âge non religieux mais scientifique*.

La phase finale est celle de la synthèse. A ce stade, « *la multiplicité sera toute convertie en unité* »⁴ ; on retrouve donc l'unité du syncrétisme primitif, mais à un niveau plus élevé, puisque la science entre encore en jeu. C'est l'*âge religieux et scientifique*. Sans le proclamer ouvertement, Renan essaie d'être, avec sa *Vie de Jésus* et ses autres œuvres, un des premiers philosophes de la grande synthèse : il prétend créer des ouvrages qui sont à la fois artistiques et scientifiques, tout en présentant ses propres idées religieuses. Renan s'efforce donc d'écrire conformément à « la grande synthèse » ; il veut devenir « l'homme parfait », « à la fois poète, philosophe, savant ». De plus, il ne se contente pas d'atteindre ce but par son œuvre, mais il veut le saisir même à l'intérieur d'un seul ouvrage. C'est la raison pour laquelle nous pouvons discerner des passages littéraires, scientifiques, philosophiques au sein d'une même œuvre.

Considérant la synthèse, la période définitive de l'esprit humain comme une phase où la science guide l'humanité, Renan rejette totalement l'art pour l'art. Voici le témoignage de sa femme qui illustre bien ce mépris de l'art pour l'art :

M. Paul Bourget [...] a le tort de croire au style pour le style. Un jour, il demandait à mon mari comment l'on devait s'y prendre et comment il s'y était pris lui-même pour écrire. « Il faut d'abord avoir quelque chose à dire », répondit mon mari, ce qui ne laissa pas que d'étonner et de désappointer un peu M. Bourget⁵.

² *Ibid.*, p. 867.

³ *Ibid.*, p. 968.

⁴ *Ibid.*, p. 978.

⁵ Lettre de Cornélie Renan à Charles Ritter, Paris, le 27 février 1884, in GUISSAN, *Une amitié franco-suisse : Charles Ritter, Ernest et Cornélie Renan*, Faculté de lettres de l'Université de Lausanne, Etudes de Lettres, 1978, série IV, t. 1, janvier-mars, p. 37.

« Un style de Baedeker »

Marcel Proust affirme à juste titre que « *la description de Jérusalem, la première fois qu'y arrive Jésus, est rédigée dans un style de Baedeker*⁶. » Nous pensons également que de manière générale, le style de la *Vie de Jésus* a quelque chose des notes de voyage : la représentation de la Terre Sainte provient des expériences personnelles de Renan, qui veut donner une description minutieuse de tout ce qu'il a vu, en précisant si, à l'époque de Jésus, les circonstances étaient pareilles ou non. Les environs du lac de Tibériade par exemple, qui avait « *une végétation si brillante* » à l'époque de Jésus constituent déjà, d'après les expériences de Renan, « *une fournaise* » au XIX^e siècle⁷. En revanche, il trouve que la ville de Nazareth n'a presque pas changé pendant des siècles⁸.

Renan arrive parfois à donner la distance entre deux localités non en kilomètres ou en lieues, mais en heures de trajet, comme ont pu compter Jésus et ses contemporains, ou comme un touriste voyageant en Terre Sainte pourrait le faire : « *le village de Béthanie [...] situé au sommet de la colline, sur le versant qui regarde la mer Morte et le Jourdain, à une heure et demie de Jérusalem, était le lieu de prédilection de Jésus*⁹ » Le lecteur peut ainsi plus facilement imaginer les balades de Jésus et de ses disciples entre la capitale et Béthanie, ce qui lui permet de se sentir plus proche des événements et des personnages.

D'après ce qu'il a vu à Nazareth, Renan présente aux lecteurs la scène des premières années de Jésus : « *la rue où il joua enfant* », même la maison de son père¹⁰. Plus tard, le lecteur voit la Vierge Marie, allant chercher de l'eau à la fontaine publique de la bourgade¹¹, il peut même se faire des idées du vin que l'on buvait à l'époque¹².

Ces détails de la vie quotidienne de Jésus ne sont pas le fruit d'une recherche strictement scientifique. Ils sont nés de la conception selon laquelle tout ce que Renan a constaté au cours de son voyage comme mode de vie, coutumes, fut identique à ceux de l'époque de Jésus.

Vulgarisation scientifique

Renan présente un grand nombre de curiosités historiques et culturelles. Il prend, entre autres, le soin de vérifier des questions botaniques pour pouvoir distinguer parmi les arbres vus au cours de son voyage, ceux qui appartiennent à la

⁶ PROUST, *Revue de Paris*, 15 novembre 1920, cité par Rétat, in RENAN, Ernest, *Histoire des origines du christianisme*, Paris, édition Robert Laffont, 1995, t. I, p. CCXCIX.

⁷ RENAN, Ernest, *Histoire des origines du christianisme*, Paris, édition Robert Laffont, 1995, t. I, p. 120.

⁸ *Ibid.*, p. 67.

⁹ *Ibid.*, p. 208. C'est le cas de la description de Cana aussi, qui se trouve à « *deux heures ou deux heures et demie de Nazareth* ». *Ibid.*, p. 88. Les environs du lac de Tibériade sont aussi présentés de cette manière : « *à un quart heure de là...* » et « *à quarante minutes plus loin...* ». *Ibid.*, p. 119.

¹⁰ *Ibid.*, p. 67.

¹¹ *Ibid.*, p. 69.

¹² *Ibid.*, p. 86.

flore originale de la Galilée. C'est bien de la vulgarisation scientifique pour un large public ; en 1863, Renan s'adresse encore aux masses. (Plus tard, et surtout après la Commune, il perdra sa confiance dans le peuple, deviendra élitiste, favorisant l'aristocratie intellectuelle¹³.)

Les détails rendent le récit plus intéressant et plus vraisemblable pour le grand public. Ils fournissent des informations à ceux qui ne sont pas spécialistes, et rendent l'histoire plus vraisemblable : le lecteur voit des personnages agir dans des paysages réels. Le Christ de l'Eglise et les saints apôtres redeviennent de simples galiléens, pourtant vivants et charmants. D'après les statistiques des exemplaires vendus de la *Vie de Jésus*, c'est bien cet aspect de l'*Evangile* qui attirait le public de 1863.

Au cours de l'élaboration de la *Vie de Jésus*, Renan essaie de rendre la biographie compréhensible pour les non-spécialistes. Comme Guisan l'a démontré, Renan substitue aux termes techniques qui ne sont pas largement connus des synonymes couramment utilisés. C'est ainsi qu'il préfère « révélation » à « théophanie » et « prodiges » à « thaumaturgie », pour ne citer que quelques-unes de ses corrections¹⁴.

La définition donnée par Hugot du dilettantisme caractérise bien la pensée de Renan : « *Le dilettantisme est refus de choisir, d'imposer une idée au monde pour le comprendre, il est refus de juger, surtout* »¹⁵. Dans l'*Histoire des origines du christianisme*, Renan doit à maintes reprises avouer ses incertitudes, sa volonté de ne pas choisir parmi les possibilités. Il déclare nettement que la notion de certitude ne lui est pas familière : « *Certain, mot terrible, je me suis mis en garde contre et encore pas assez* ». Nous pensons que l'incertitude de Renan est l'une des causes pour lesquelles les historiens littéraires s'intéressent à Renan – si elle n'est pas identique à la fiction, elle en est au moins très proche¹⁶.

L'incertitude et l'hésitation caractériseront l'œuvre entière de Renan. Parmi ses trois *Dialogues philosophiques*, un seul traite des certitudes, les autres traitent des probabilités et des rêves¹⁷. Avec l'âge, il deviendra encore plus indécis, et modifiera quelques-unes de ses théories. Ainsi cessera-t-il de croire que l'humanité entière arrivera à la perfection ; il réserve toutefois cette possibilité à un groupe restreint ou bien à une seule personne. De plus, il n'exclut pas la possibilité que l'humanité entière connaisse l'échec, et désormais ce ne serait plus elle qui arriverait à la perfection, mais quelque formation analogue.

¹³ Ce changement est présent surtout dans la préface qu'il donne à l'*Avenir de la science* en 1890 et dans ses dialogues et drames philosophiques.

¹⁴ GUIBAN, *Ernest Renan et l'art d'écrire*, Genève, 1962, p. 71.

¹⁵ HUGOT, Jean-François, *Le dilettantisme dans la littérature française, d'Ernest Renan à Ernest Psichari*, Paris, 1984, p. 55.

¹⁶ B.N., NAF 142000, fragm. 106, cité par Rétat, in RENAN, Ernest, *Histoire des origines...*, t. I, p. CXC VII.

¹⁷ Les titres sont donc : *Certitudes ; Probabilités ; Rêves*.

Présenter une alternative, ou même plusieurs réponses possibles au lieu d'une seule, est une des procédures favorites de Renan. Elle se manifeste non seulement au sein d'un ouvrage, mais également dans l'ensemble de l'œuvre. Selon notre hypothèse, c'est le cas de la *Vie de Jésus* et du *Jésus*, dans lesquelles il dresse deux portraits différents du même personnage historique. Nous pouvons observer le même processus lorsque Renan réfléchit sur sa vie ; il écrit deux œuvres de deux points de vue différents : *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* et *Ma sœur Henriette*. Ce même procédé amènera Renan à ses dialogues et à ses drames philosophiques, dans lesquels il peut s'exprimer à travers plusieurs personnages sans être obligé de s'identifier totalement avec un seul d'entre eux. Il justifie de cette manière le choix de la forme dialogique :

*La forme du dialogue me parut bonne..., parce qu'elle n'a rien de dogmatique et qu'elle permet de présenter successivement les diverses faces du problème, sans que l'on soit obligé de conclure*¹⁸.

Moyens rhétoriques

Selon Renan, « l'historien n'a qu'un souci : l'art et la vérité, deux choses inséparables, l'art gardant le secret des lois les plus intimes du vrai »¹⁹. Nous allons étudier quelques moyens rhétoriques auxquels Renan a recours pour avoir un style délectable. Dans la plupart des cas, il agit comme un orateur ; on peut supposer qu'il a destiné son ouvrage ou quelques-uns de ses passages à la lecture à haute voix. Alfarc montre que Renan lui-même a fait des lectures à haute voix de son œuvre, par exemple à Taine²⁰.

Dans son ouvrage intitulé *Ernest Renan et l'art d'écrire*, Guisan analyse dans le texte les changements que l'auteur a effectués dans les copies jusqu'à l'édition. Il conclut ainsi que Renan prête également attention à la musicalité de son œuvre ; en modifiant par exemple légèrement la phrase suivante : « Ils [Jésus et ses disciples] vivaient dans le royaume de Dieu, simples, bons, heureux, bercés doucement sur leur délicieux petit lac, ou dormant le soir en plein air sur les bords enchantés²¹ ». Renan substitue au mot « lac » celui de « mer » et supprime le dernier mot de la phrase. Ainsi, la musicalité, l'allitération des *r* devient plus sensible : « ...bercés doucement sur leur délicieuse petite mer, ou dormant le soir en plein air sur les bords²² ».

A la fin de la *Vie de Jésus* c'est l'allitération des « s » et des « r » qui est frappante :

¹⁸ RENAN, Ernest, *Dialogues philosophiques*, édition critique par Laudyce RETAT, Paris, CNRS éditions, 1992, p. 73.

¹⁹ RENAN, Ernest, *Histoire des origines...*, t. I, p. 9.

²⁰ ALFARIC, Prosper, *Les manuscrits de la « Vie de Jésus I » d'Ernest Renan*, Paris, 1939, p. LVIII.

²¹ GUISAN, Ernest Renan et l'art d'écrire, Genève, 1962, p. 82.

²² *Ibid.*, (souligné par Guisan).

*Son culte se rajeunira sans cesse ; sa légende provoquera des larmes sans fin ; ses souffrances attendriront les meilleurs cœurs ; tous les siècles proclameront qu'entre les fils des hommes il n'est pas né de plus grand que Jésus*²³.

Le fait même que l'on ait un narrateur est important : tout ouvrage purement scientifique pourrait s'en passer. Celui de la *Vie de Jésus* n'est pas un historien désintéressé, mais un sympathisant de Jésus et de ses disciples, qui essaie aussi de se rapprocher du lecteur. Il évoque à plusieurs reprises les « *bons Galiléens* »²⁴, il utilise le pronom « on » nombre de fois pour souligner son appartenance spirituelle au groupe de Jésus, ou au moins sa sympathie envers celui-ci. Il devient ainsi un lien entre le lecteur et les personnages de son récit. Cette manière de s'exprimer est typique de Renan quand il évoque l'entourage de Jésus, comme s'il avait aussi été le témoin des événements : « *on se demandait qui serait alors le plus près du Fils de l'homme* »²⁵ ; et quelques pages plus tard :

*On disait qu'il conversait sur les montagnes avec Moïse et Elie : on croyait que, dans ses moments de solitude, les anges venaient lui rendre leurs hommages et établissaient un commerce surnaturel entre lui et le ciel*²⁶.

Quand il s'agit d'une expérience personnelle de voyage, il est impossible de distinguer à qui le pronom renvoie : « *Le lendemain, de bonne heure, on sera à Jérusalem ; une telle attente, aujourd'hui encore, soutient la caravane, rend la soirée courte et le sommeil léger*²⁷. » Parfois il arrive à l'auteur d'utiliser le pronom « nous » également :

*Nous le verrons souvent ainsi, peu soucieux de choquer les préjugés des gens bien pensants, chercher à relever les classes humiliées par les orthodoxes et s'exposer de la sorte aux plus vifs reproches des dévots*²⁸.

Quand Renan parle de « la troupe heureuse » de Jésus, il s'exprime comme s'il y appartenait aussi : « *Chaque jour, elle [la troupe] demandait à Dieu le pain de lendemain. A quoi bon thésauriser ? Le royaume de Dieu va venir.* » Par le biais du narrateur, et surtout par ce ton, Renan rend plus « lisible » son texte. Cette démarche facilite la réception des données philologiques sèches et des hautes idées religieuses.

Pour plaire aux lecteurs, Renan a nombre de fois recours à des questions, soit pour exprimer ses doutes, son incertitude, soit seulement pour utiliser une tournure frappant l'attention du public. Souvent, il se sert de cette méthode pour « défendre » Jésus, pour souligner que ses traits humains, ses croyances, conformes à

²³ RENAN, Ernest, *Histoire des origines...*, t., I, p. 262. (Souligné par nous.)

²⁴ *Ibid.*, p. 118.

²⁵ *Ibid.*, p. 127.

²⁶ *Ibid.*, p. 129.

²⁷ *Ibid.*, p. 87.

²⁸ *Ibid.*, p. 129.

son époque, mais choquants pour le public du XIX^e siècle, ne doivent pas cacher l'essentiel de son œuvre :

*Nous admettons donc sans hésiter que des actes qui seraient maintenant considérés comme des traits d'illusion ou de folie ont tenu une grande place dans la vie de Jésus. Faut-il sacrifier à ce côté ingrat le côté sublime d'une telle vie ? Gardons-nous-en*²⁹.

En général, Renan est prêt à accepter l'ensemble de la personnalité des grands hommes, avec leurs défauts :

*Qui de nous, pygmées que nous sommes, pourrait faire ce qu'ont fait l'extravagant François d'Assise, l'hystérique sainte Thérèse?... Qui n'aimerait mieux être malade comme Pascal que bien portant comme le vulgaire ?*³⁰

Il arrive qu'une question soit suivie de plusieurs phrases y répondant explicitement. En méditant sur le caractère de l'œuvre de Jésus, Renan se pose la question suivante : « *Est-il plus juste de dire que Jésus doit tout au judaïsme et que sa grandeur n'est pas autre chose que la grandeur du peuple juif lui-même ?* »³¹ A la fin du paragraphe, Renan conclut que Jésus venait du judaïsme, mais que son originalité consiste dans la rupture avec celui-ci.

Parfois c'est une série de questions qui est posée, sans que la réponse soit donnée. Voici comment Renan médite sur la dernière semaine de Jésus :

*Peut-être quelqu'un de ces touchants souvenirs que conservent les âmes les plus fortes et qui, à certaines heures, percent comme une glavie, lui vinrent-ils à ce moment. Se rappela-t-il les claires fontaines de la Galilée, où il aurait pu se rafraîchir ; la vigne et le figuier sous lesquels il aurait pu s'asseoir ; les jeunes filles qui auraient peut-être consenti à l'aimer ? Maudit-il son âpre destinée, qui lui avait interdit les joies concédées à tous les autres ? Regretta-t-il sa trop haute nature, et, victime de sa grandeur, pleura-t-il de n'être pas resté un simple artisan de Nazareth ? On l'ignore*³².

Grâce à cette méthode, Renan peut faire appel à l'imagination de ses lecteurs ; en plus, il est plus sublime que de constater en une seule phrase que l'on ignore les sentiments et les pensées de la dernière semaine de Jésus. Dans certains cas, les questions sont poétiques :

²⁹ *Ibid.*, p. 175.

³⁰ *Ibid.*, p. 259.

³¹ *Ibid.*, p. 260.

³² *Ibid.*, p. 226. La même tournure : « *Autorisa-t-il par son silence les généalogies fictives que ses partisans imaginèrent pour prouver sa descendance royale ? Sut-il quelque chose des légendes inventées pour le faire naître à Bethléhem, et en particulier du tout par lequel on rattacha son origine bethléhémite au recensement qui eut lieu par l'ordre du légat impérial Quirinius ? On l'ignore.* » *Ibid.*, p. 163.

*Mais qui voudrait dire que Jésus eût été plus heureux s'il eût vécu un plein d'âge homme, obscur en son village ? Et ces ingrats Nazaréens, qui penserait à eux si, au risque de compromettre l'avenir de leur bourgade, un des leurs n'eût reconnu son Père et se fût proclamé fils de Dieu ?*³³

Dans d'autres cas, il met en question la théorie de l'unité des disciples avec leur maître : « *On est un quand on s'aime, quand on vit l'un de l'autre ; comment lui [Jésus] et ses disciples n'eussent-ils pas été un ?* »³⁴ Les questions que Renan pose ou bien se pose dans la *Vie de Jésus* sont somme toute des moyens pour perfectionner la forme de l'œuvre ; elles contribuent à la volonté d'écrire un ouvrage artistique.

Guisan constate que Renan recourt volontiers à un style « oratoire » à la fin des chapitres de la *Vie de Jésus*³⁵. Il y trouve des chapitres se terminant par des hyperboles de pensée³⁶, et d'autres finissant par une orientation vers l'avenir³⁷. Seul quatre chapitres échappent à une telle classification³⁸. Cette méthode peut s'expliquer par la jeunesse cléricale de Renan, ses études rhétoriques, mais aussi par son admiration pour les rhéteurs antiques. Quoi qu'il en soit, ce moyen de conclure les chapitres occupe un rôle important parmi les aspects littéraires de l'œuvre.

La *Vie de Jésus* et Les apôtres

Sans trop entrer dans les détails, nous ferons une comparaison succincte entre les deux premiers tomes de l'*Histoire des origines du christianisme*. Selon Guisan, *Les apôtres* aura le même style que la *Vie de Jésus*, mais seulement dans les trois premiers chapitres ; là, le personnage de Jésus est encore sensible, aussi bien pour ses disciples que pour l'auteur et les lecteurs. Ensuite Renan va se poser en « observateur neutre »³⁹.

Dans les trois premiers chapitres, Renan relate des apparitions dont les disciples de Jésus crurent être les témoins, de la résurrection de Jésus et de son ascension. Renan avait, semble-t-il, deux raisons de traiter ces événements dans le deuxième tome de la série. Il s'agit tout d'abord d'une prise de position : selon lui, les apparitions, la résurrection et l'ascension sont les œuvres des apôtres ou celles de leur imagination et non celle de Jésus qui était mort, et à qui on peut attribuer une vie éternelle purement spirituelle, par son enseignement. En outre, il ne veut pas tout dire de la même histoire dans le même tome ; il veut soutenir la curiosité de ses lecteurs. Toutefois, *Les apôtres* n'aura jamais le succès de la *Vie de Jésus*. On peut y trouver plusieurs explications. L'histoire des apôtres attire tout d'abord un public

³³ *Ibid.*, p. 121.

³⁴ *Ibid.*, p. 193.

³⁵ GUISAN, *Ernest Renan et l'art d'écrire*, Genève, 1962, p. 69.

³⁶ chapitres III, V, IX, X, XI, XII, XIII, XV, XVI, XXIV, XXVI.

³⁷ chapitres IV, VI, XIV, XVII, XIX, XX, XXII, XXIII, XXV, XXVIII.

³⁸ chapitres VII, VIII, XVIII, XXI.

³⁹ GUISAN, *Ernest Renan et l'art d'écrire*, Genève, 1962, p. 86-87.

plus restreint que celle de Jésus. Ce public se compose aussi plutôt de spécialistes, qui s'intéressent moins aux valeurs littéraires que scientifiques. On n'a pas de héros ; ou bien le seul héros, Jésus, disparaît définitivement au troisième chapitre. Or l'ouvrage littéraire du XIX^e siècle exige des héros, et les apôtres ne peuvent remplir ce rôle, car ils sont trop inférieurs à Jésus selon Renan. Ainsi Renan s'abstiendra de donner une version populaire du deuxième tome et des autres tomes de l'*Histoire des origines du christianisme* : il y aura de moins en moins de passages littéraires à extraire.

Comme nous l'avons vu, Renan formulait deux prétentions pour son œuvre : être le tributaire de la tradition littéraire de l'historiographie et être en même temps scientifique. Dans cette étude nous ne pouvions présenter qu'un seul des aspects littéraires de la *Vie de Jésus*, à savoir son style. Renan ne fera pas d'école historiographique, ce qui le rapproche de Fustel de Coulanges et de Taine, et il restera, d'après Caire-Jabinet, une « voix isolée »⁴⁰. Dans le cas de Renan, c'est la coexistence des éléments artistiques et scientifiques qui en est la cause : l'historiographie exigera, après lui, moins d'éléments littéraires et subjectifs de la part de l'historien. De plus, on ne peut dorénavant partager l'optimisme de Renan, la croyance en la perfection perpétuelle de l'humanité. Renan va lui-même modifier ces traits dans ses *Drames et Dialogues philosophiques* ; mais la *Vie de Jésus* est encore censée être, selon son auteur, un des premiers ouvrages de la « grande synthèse ».

Le dilettantisme et le refus du dogmatisme sont déjà présents dans la *Vie de Jésus* : au fil de l'ouvrage, quand Renan donne plusieurs explications possibles pour le même phénomène miraculeux, mais dans le fait également qu'il propose deux approches pour la même histoire, l'une scientifique, et l'autre populaire. Renan perfectionnera cette méthode pour ses drames et dialogues, auxquels le pessimisme, les déceptions, la vieillesse donnent un ton exquis.

Somme toute, la *Vie de Jésus* put donc plaire aux lecteurs et les instruire à la fois – croyants ardents exclus – mais elle était peut-être la dernière œuvre au sein de laquelle ces deux volontés ont pu coexister. L'historiographie après Renan sera dominée par la science, non par les valeurs artistiques.

⁴⁰ CAIRE-JABINET, Marie-Paule, *Introduction à l'historiographie*, Nathan, Paris, 1994, p. 74.

Monika BURJÁN

Quelques tendances de la traduction littéraire et de la réflexion théorique sur la traduction en France au XIX^e siècle

Le XIX^e siècle est l'époque de l'alphabétisation généralisée des Français. A la suite d'une série de lois et de réglementations scolaires, de plus en plus de gens apprennent à lire et à écrire. Cette masse scolarisée constitue un nouveau public qui a ses propres besoins culturels et qui veut lire tout dans sa langue. D'où une importance accrue de la traduction qui, d'ailleurs, ne se limite pas à la seule littérature, mais avec la multiplication et la diversification des échanges entre langues, embrasse tous les domaines, toutes les activités humaines. Néanmoins, ce qui nous intéressera ici, c'est la place de la traduction littéraire dans la vie culturelle de la France du XIX^e siècle, et les considérations théoriques qui accompagnent cette activité traduisante. Quant au premier, je me bornerai à un bref survol du panorama des œuvres traduites¹ dans la période visée pour consacrer la majorité des pages dont je dispose à la présentation des tendances principales qui caractérisent la réflexion « traductologique » de l'époque.

Examinant les auteurs et les œuvres qui sont traduits ou retraduits au XIX^e siècle, on constate que l'Antiquité qui trouve encore quelques traducteurs fervents au début du siècle², avec le développement et le triomphe des idées romantiques disparaît presque absolument de l'éventail des œuvres traduites, pour ne regagner du terrain qu'à partir du tournant du siècle. Le gros de l'activité traduisante se porte sur les littératures modernes, y compris les œuvres des XVI-XVIII^e siècles aussi bien que les actualités des littératures contemporaines. Dans le domaine anglais, le favori est indubitablement Shakespeare ; la (re)découverte de son théâtre est une grande révélation pour la génération romantique, aussi ne cesse-t-il attirer les traducteurs : François Guizot publie, en 1821, ses *Œuvres complètes* (qui n'est d'ailleurs qu'une révision de la traduction précédente, faite par Le Tourneur³) ; un certain Bruguière fait paraître en 1826 un recueil sous le titre *Chefs-d'œuvre de Shakespeare* qui témoigne de la coexistence, chez le même traducteur, des méthodes de traduction les plus différentes (certaines pièces sont traduites en vers blanc, d'autres en vers rimés,

¹ On en trouve un inventaire relativement détaillé dans l'ouvrage de VAN HOOFF, Henri, *Histoire de la traduction en Occident*, Paris, Duculot, 1991, p. 68-78.

² Sans prétendre à l'exhaustivité : ce sont les *Églogues* de Virgile et l'*Énéide* qui ont tenté le plus de traducteurs, mais Homère continue également à les intéresser (pour citer un nom connu parmi ces innombrables inconnus : Leconte de Lisle a aussi donné une version de l'*Ilyade* et de l'*Odyssee*.) A part Ovide, Xénophon, Pline et Isocrate on trouve aussi les traductions des œuvres d'Aristote.

³ Pierre Le Tourneur (1736-1788), premier important traducteur français de Shakespeare : il a donné entre 1776 et 1782 la traduction de toutes ses pièces en 20 volumes.

d'autres encore en prose). Quelques-unes des grandes figures du romantisme relèvent également le gant, ainsi Alfred de Vigny qui, en 1829, donne la traduction du *More de Venise*, et Alexandre Dumas qui produit une nouvelle version de *Hamlet*. L'entreprise la plus grande et la plus réussie dans ce domaine est cependant liée au nom Hugo, mais cette fois-ci il s'agit de François-Victor, fils de Victor Hugo, qui, après avoir donné la première version française des *Sonnets* en 1857, consacre une bonne partie des années d'exil (1858-1866) à la traduction des œuvres complètes de Shakespeare, au rythme de trois pièces par an. (Ce qui a fourni l'occasion à Victor Hugo de s'exprimer au sujet de l'activité de traduction : ses considérations seront abordées dans la deuxième partie de la présente étude.)

Restant toujours dans le domaine anglais, la traduction que Chateaubriand donne du *Paradis perdu* de Milton est à souligner, d'autant plus que Chateaubriand le fait précéder d'un avertissement exposant les principes qu'il a suivis lors de la traduction (auxquels je reviendrai également plus tard). Bien que les auteurs anglais du XVIII^e siècle (Fielding, Goldsmith, Pope, etc.) continuent à être traduits, les traducteurs se tournent de plus en plus vers les contemporains : il est bien connu à quel point Walter Scott est populaire sous la Restauration ; il a plusieurs interprètes enthousiastes et tenaces tout au cours du siècle, parmi lesquels le plus fécond est sans doute cet Auguste Defauconpret qui traduit pratiquement toutes ses œuvres en 38 volumes. Dickens et George Eliot voient leurs romans traduits deux-trois, Thackeray et Charlotte Brontë huit-dix ans après la publication des originaux. En ce qui concerne les poètes, Byron paraît assez tôt (pour la première fois en 1814), tandis que Shelley et Coleridge doivent patienter jusqu'au dernier quart du siècle.

La jeune littérature américaine, représentée par Edgar Allan Poe, James Fenimore Cooper, Washington Irving, Nathaniel Hawthorne, Harriet Beecher-Stowe⁴, Walt Whitman et plus tard par Mark Twain (pour ne citer que les plus connus) éveille également l'intérêt des traducteurs, parmi lesquels on trouve Charles Baudelaire et Stéphane Mallarmé, interprètes passionnés des œuvres de Poe. Baudelaire qui voyait une âme sœur en Poe, a perfectionné son anglais avec un dévouement fanatique et a tout fait pour mieux comprendre et par conséquence mieux traduire l'auteur américain⁵.

En dépit de cet engouement pour les lettres d'expression anglaise, la littérature allemande ne cesse pas non plus d'attirer les traducteurs. L'admiration pour Goethe égale celle de Shakespeare : trois nouvelles versions de *Werther* voient le jour entre 1800 et 1810, de même *Faust* reçoit trois traductions différentes dans la même décennie de 1820 dont la dernière fut donnée par Gérard de Nerval (qui

⁴ Le roman célèbre de Beecher-Stowe, *La Cabane de l'Oncle Tom* (1853) a fait l'objet de 11 versions différentes en l'espace d'à peine plus d'un an.

⁵ Entre 1852 et 1855, Baudelaire publie les traductions de 37 contes et nouvelles de Poe qu'il réunit, en 1856, en un premier volume, intitulé *Histoires extraordinaires* auquel il ajoute un second, en 1857, les *Nouvelles Histoires extraordinaires*. Ensuite il fait paraître les *Aventures d'Arthur Gordon Pym* (1858), *Eurêka* (1864) et les *Histoires Grotesques et Sérieuses* (1865). Quant à Mallarmé, il donne *Le Corbeau* en 1875, puis un recueil de *Poèmes* en 1888.

entreprend également de traduire du Schiller, du Klopstock, du Bürger, du Kotzebue et du Heinrich Heine). La popularité de E.T.A. Hoffmann est continue dans la première moitié du siècle : ses contes fantastiques connaissent huit versions avant 1850.

Les littératures espagnole et italienne font figure de parents pauvres, comparées à la richesse des deux grandes langues germaniques. C'est plutôt la retraduction des grands classiques que tentent les traducteurs ; les auteurs contemporains - à quelques exceptions près - retiennent moins leur attention⁶. Par contre la littérature russe devient un pôle d'attraction puissant : à partir des années 40, les traductions et les retraductions des auteurs russes se succèdent : Pouchkine, Gogol, Tourgueniev, Tolstoï et Dostoïevski ont peut-être plus sollicité les traducteurs français du XIX^e siècle que n'importe quels autres écrivains⁷.

La littérature scandinave est représentée par des pièces des dramaturges norvégiens Henrik Ibsen et Bjørnstjerne Bjørnson et du Suédois August Strindberg, montées surtout dans le Théâtre libre d'Antoine, grand vulgarisateur en France des chefs-d'œuvres du théâtre étranger du XIX^e siècle. Outre les quelques représentants rares des « petites littératures » qui contribuent tout de même à élargir l'éventail des langues traduites (l'ouvrage de Van Hoof n'en aborde d'ailleurs que trois : le polonais, le néerlandais et le hongrois (!), ce dernier apparaît avec un recueil de poèmes de Petöfi et le poème dramatique de Madách, *La Tragédie de l'Homme*), ce sont les littératures orientales (arabe, persane, indienne, chinoise, japonaise) qui s'imposent de plus en plus à l'attention des traducteurs.

Cette présentation éclair nous amène à constater deux choses : premièrement que la traduction littéraire prend une place bien considérable dans l'édition française du siècle passé. On traduit beaucoup et la gamme des littératures représentées est assez variée, bien que les différents domaines étrangers ne fassent pas l'objet de la même attention et du même traitement des traducteurs (ainsi les langues romanes sont un peu délaissées au profit d'autres horizons).

Deuxièmement, la traduction devient une activité que ne dédaignent pas de pratiquer même les « ténors » de la littérature, romanciers et poètes. Mais la question se pose : comment traduisent-ils, ces artistes et artisans de la version ? Ou, plus précisément, quels sont les principes, les positions théoriques qu'ils se proposent de suivre dans leur travail de traducteur ? A vrai dire, présenter les considérations théoriques ne signifie pas de faire connaître la méthode de traduction effectivement

⁶ Ainsi le dramaturge espagnol, Calderón jouit d'une grande popularité, tandis que dans la dernière décennie du siècle, ce sont les œuvres de Gabriele d'Annunzio qui voient le jour en français.

⁷ Le rôle que Prosper Mérimée a joué dans la vulgarisation de la littérature russe est bien connu. Il est également intéressant de mentionner à ce propos le nom de Halpérine-Kaminsky (1858-1936), d'origine russe, mais naturalisé Français, qui s'est vu décerner le titre de « prince des traducteurs » : il ne s'est pas excellé que à la transposition des auteurs russes, mais il était aussi l'un des premiers à traduire le roman de Sienkiewicz, *Quo Vadis?*, et à faire passer en russe des écrivains français comme Dumas, Sardou, Daudet et Zola. Le prix qui récompense chaque année la meilleure traduction littéraire en France porte son nom.

adoptée, car, très souvent, l'écart entre les intentions et la pratique, entre la parole et l'acte est bien considérable. Faire des analyses de traduction proprement dites, en confrontant l'original et sa (ses) traduction(s) dépasserait de loin le cadre d'une telle étude. Je me bornerai donc à passer en revue quelques textes représentatifs du discours français sur la traduction au XIX^e siècle, ayant comme unique but de donner un échantillon des principes que les traducteurs définissent et déclarent de s'imposer. Quel est le corpus dont on peut choisir ? A ce propos une troisième remarque se fait : c'est que l'extension en largeur et en profondeur de l'activité traduisante sur le plan pratique ne s'accompagne pas d'un développement parallèle sur le plan théorique. Cela ne veut pas dire qu'à la France du XIX^e siècle la théorie de la traduction soit inexistante, mais le nombre des études consacrées à la théorie proprement dite est restreint. Ce sont les préfaces, les avertissements et les remarques introduisant telle ou telle traduction qui sont (et restent tout au long du siècle) le lieu privilégié des considérations théoriques.

Toute traduction cherche à établir une certaine identité entre le texte de départ et le texte d'arrivée, à réaliser l'équivalence de l'original et du texte traduit. On peut dire que l'histoire de la théorie de la traduction est, en fin de compte, l'histoire de la quête obstinée d'une « mesure », d'un étalon qui constituerait un point de repère sûr et certain, à l'aide duquel on pourrait qualifier un texte, écrit dans une langue, « identique » ou « équivalent » à un autre, rédigé dans une autre langue. C'est justement le caractère problématique de cette identité qui préoccupe avant tout la réflexion théorique de la traduction dans toutes les époques. Le fait que des pratiques traduisantes tout à fait différentes peuvent s'exercer au nom du même principe de fidélité s'explique par la divergence des interprétations de ce concept. Quelles acceptions revêt donc la notion de fidélité dans la réflexion « traductologique » française du XIX^e siècle ?

Pour présenter quelques approches caractéristiques, il sera intéressant de se pencher sur les préfaces qui introduisent les trois traductions de la même œuvre, notamment du *Faust* de Goethe, publiées dans la même décennie de 1820. Les prises de position des traducteurs reflètent d'une manière révélatrice l'existence simultanée de conceptions bien différentes, voire opposées, à la même période⁸.

Le premier traducteur, Stapfer, dans l'avertissement qui précède son texte, expose le principe qu'il a tâché de se prescrire dans son travail : comme il considérait la fidélité comme le « *premier des devoirs des traducteurs* », il s'efforçait de rendre « *les couleurs si diverses et si tranchées* » de l'original. C'est au nom de la fidélité qu'il traduit donc les vers de la première partie, estimée « *toute dramatique* » en prose, en se justifiant par ce que la prose lui paraissait plus susceptible de ne pas dénaturer la « *physionomie générale* » de l'œuvre. Par contre, il dit avoir rendu la seconde partie, jugée « *toute lyrique* » par des vers, car autrement, il aurait manqué au premier devoir d'un traducteur, la fidélité. Somme toute, il prétend avoir fait tout

⁸ Dans ce qui suit, je me suis appuyée sur l'article de WEINMANN, Frédéric, « Étranger, étrangeté: de l'allemand au français au début du XIX^e siècle », *Romantisme*, 1999/4, p. 57-67.

son possible, pour « *laisser aux tournures leur vivacité, au dialogue son nerf et sa vérité, au style sa souplesse et son mouvement* », son but principal étant de transmettre la spécificité du texte original. Selon toute apparence, pour lui les éléments formels ne font pas partie intégrante de la spécificité du texte, c'est-à-dire qu'il ne les prend pas pour des traits significatifs. Son avertissement finit par la tournure conventionnelle, employée par les traducteurs depuis des siècles : ayant conscience que, malgré ses efforts, il n'a pas pu atteindre son but, il soumet son ouvrage au jugement du public. Il faut cependant remarquer que tandis que l'intention de fidélité servait auparavant d'excuse à des faiblesses poétiques ou stylistiques, ici, elle est définie comme le critère fondamental, le principe directeur de la traduction.

L'autre version du *Faust* donnée par Louis Clair Beaupoil de Saint-Aulaire représente la contrepartie des conception et méthode de traduction de Stapfer. Bien que son avant-propos s'ouvre également par une déclaration en faveur de la fidélité, le traducteur ne tarde pas à la nuancer, et il devient vite évident que pour lui la tâche du traducteur n'est pas de transmettre le texte-source dans toute sa complexité, mais en donner une version, non seulement personnelle, mais élucidée, à savoir nettoyée des parties jugées obscures. Il ne dissimule point qu'au nom de la « *clarté* » française, il a « *dû renoncer à traduire plusieurs passages, et notamment deux scènes assez étendues* », parce qu'il n'arriva pas à les comprendre. Il n'hésite donc pas à écarter les passages jugés incompréhensibles en les refoulant dans les notes, accompagnées de commentaires interloquants, comme par exemple : « *Les Allemands mêmes conviennent que la scène suivante est incompréhensible, parce qu'elle fourmille d'allusions et de circonstances politiques et littéraires de la cour de Weimar à l'époque où Goethe écrivait son ouvrage.* » Il élimine ainsi tout bonnement la tirade où Faust réfléchit à la meilleure façon de traduire le début de la Bible, parce qu'il n'y voit « *que des galimatias* ».

En 1828, c'est Gérard de Nerval qui propose une nouvelle version du *Faust*. Comme ses précurseurs, il expose sa position et sa méthode de traduction dans une préface, tout en exprimant sa conviction que la traduction satisfaisante d'un ouvrage comme celui de Goethe est impossible. Pourtant, en ce qui concerne la question de la fidélité, il se range, apparemment, du côté de Stapfer, reprochant à Saint-Aulaire d'avoir préféré la clarté à la richesse de l'original. Il considère qu'il vaut mieux « *s'exposer à laisser quelques passages singuliers ou incompréhensibles que de mutiler un chef-d'œuvre* ». Pour lui, l'obscurité est l'un des traits significatifs du texte, et au lieu de la supprimer, il faut essayer de la reproduire. Cette prise de position, sacralisant le texte original, paraît se modifier lorsque Nerval entreprend de traduire le *Second Faust* en 1840. Les incompréhensibilités mystérieuses du texte de départ cessent d'être pour Nerval des éléments textuels à respecter, elles sont mises sur le compte du grand âge de Goethe, et le traducteur qui, douze ans auparavant, a accusé son confrère, Saint-Aulaire, d'avoir mutilé l'original, n'hésite pas à recourir au même procédé, qu'il ne considère plus fautif ; au contraire, il prétend que le

traducteur a le droit d'élaguer parce que « *peu d'ouvrages étrangers peuvent, sans coupures, satisfaire le goût du lecteur français* »⁹.

Le respect du goût du lecteur français passe donc avant le respect de l'original. Cette idée trouve bien des partisans, comme par exemple cet Auguste Defauconpret, traducteur populaire et fécond des oeuvres de Walter Scott et de Cooper qui expose sa conviction avec des mots presque identiques à ceux de Nerval.

*Je crois qu'en faisant passer un roman d'une langue dans une autre, le premier devoir d'un traducteur est de le mettre en état de plaire aux nouveaux lecteurs qu'il veut lui procurer. Le goût des Anglais n'est pas toujours conforme au nôtre [...] J'ai donc supprimé quelques détails qui auraient pu paraître oiseux à des lecteurs français...*¹⁰

La prise en compte du lecteur en tant que facteur déterminant la pratique traduisante remonte dans la réflexion théorique aux siècles précédentes. Dès le XVII^e siècle, on trouve, dans les discours préfaciels, des remarques qui témoignent du fait que le public auquel le traducteur avait destiné son œuvre l'a orienté dans le choix du mode de traduction. L'opinion de Defauconpret et celle de Nerval (bien qu'il y ait 20 ans de distance entre les deux) signalent d'une façon éclatante la survie de la pratique « ethnocentrique » des « belles infidèles ». Retrancher ou raccourcir, ajouter ou expliciter pour plaire au nouveau public restent des méthodes courantes à l'époque romantique, malgré l'avertissement de Mme de Staël lancé en 1816 : « *Il ne faut pas comme les Français donner sa propre couleur à tout ce qu'on traduit* »¹¹. » Cependant José Lambert rappelle que Mme de Staël, elle-même, n'applique pas vraiment ses beaux préceptes à ses propres traductions, parce qu'elle n'ose pas, elle non plus, s'exposer au risque de choquer le goût de ses compatriotes : il y donc un décalage significatif entre les intentions du théoricien et la mise en pratique du traducteur¹².

Que l'infidélité n'est vraiment pas un phénomène sporadique, caractérisant un petit nombre de traductions, mais un phénomène général, la preuve en est offerte par ce recensement ironique des procédés chers aux traducteurs français que l'on trouve dans un des périodiques littéraires de l'époque :

1. *Faire parler l'auteur autrement qu'il ne parle.*
2. *Lui faire dire le contraire de ce qu'il dit.*
3. *Ne lui faire rien dire du tout.*¹³

⁹ NERVAL, Gérard de, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1966, p. 871 : lettre au rédacteur en chef du *Journal de la Librairie*. Cité par LAMBERT, José, « La traduction en France à l'époque romantique. A propos d'un article récent », *Revue de Littérature Comparée*, n° 3, 1975, p. 400.

¹⁰ DEFAUCONPRET, August, Lettre au rédacteur du *Journal des débats*, 3 février 1819. Cité par HERSANT, Patrick, « Defauconpret, ou le demi-siècle d'Auguste », *Romantisme*, 1999/4, p. 86.

¹¹ Madame de STAËL, « De l'Esprit des traductions » [1816], cité par HERSANT, *op. cit.*, p. 87.

¹² Cf. LAMBERT, *op. cit.*, p. 397-399.

¹³ Le périodique mentionné s'intitule *Bibliothèque universelle de Genève*, l'extrait est cité par LAMBERT, *op. cit.*, p. 400.

Cependant, il est important de remarquer que l'infidélité ne peut pas être uniquement ramenée à des motifs théoriques qu'e l'on a vus ci-dessus, mais très souvent elle est tout simplement le résultat d'une connaissance imparfaite de la langue-source. C'est toujours José Lambert qui remarque qu'ils ne sont pas rares les traducteurs qui ont de grandes lacunes dans leur connaissance de langues, et qui « devinaient plutôt qu'ils ne comprenaient réellement »¹⁴. Nombreux sont également ceux qui se contentent de remanier les versions antérieures, qui travaillent donc non d'après l'original, mais d'après leurs précurseurs.

Il serait cependant injuste d'affirmer que tout traducteur ait été infidèle ou par carence, ou par principe : il y a des tentatives remarquables pour respecter l'original. Je me bornerai à en aborder une seule, peut-être la plus célèbre, celle de Chateaubriand, qui a donné une traduction du *Paradis perdu* de Milton en 1836. Les « Remarques »¹⁵ qui précèdent la traduction constituent l'un des documents les plus importants de la réflexion française sur la traduction au XIX^e siècle. Chateaubriand déclare sa position théorique dès les premières lignes : ce qu'il propose, ce n'est pas une traduction « élégante »¹⁶, mais une « traduction littérale dans toute la force du terme ». Pourtant il est bien conscient que la première lui aurait exigé beaucoup moins d'énergie et de temps, mais la conscience qui le remplit de remords lorsqu'il ne fait pas ce qu'il pourrait faire lui a imposé l'exactitude. En quoi consiste cette exactitude ? Tout d'abord qu'il n'a rien omis ou ajouté au texte original, ce qui n'est pas le cas de ses prédécesseurs même s'ils se vantent de fidélité : ils n'hésitent pas à changer ou retrancher là où ils le trouvent nécessaire : aussi les traductions antérieures ne sont-elles que « des épitômes ou des amplifications paraphrasées, dans lesquelles le sens général s'aperçoit à peine, à travers une foule d'idées et d'images dont il n'y pas un mot dans le texte »¹⁷. » C'est le respect de l'original qui l'a guidé tout au cours de son travail, il a fait tout son possible pour ne pas faire perdre « à l'original quelque chose de sa précision, de son originalité ou de son énergie »¹⁸, voire de son obscurité ! Car Chateaubriand est persuadé que, maintes fois, Milton se veut incompréhensible, il se contente de « l'à-peu-près » comme s'il disait à la foule « Devine, si tu peux. » Éclaircir ces passages, serait falsifier l'œuvre originale. Quand il a essayé de le faire en réécrivant les pages trouvées « obscures ou traînantes », les phrases élégantes et claires n'étaient plus celles de Milton, mais celles d' « une prose commune et artificielle, telle qu'on en trouve dans tous les écrits communs du genre

¹⁴ Cf. LAMBERT, *op. cit.*, p. 402. Lambert place d'ailleurs Nerval aussi dans cette catégorie de traducteurs.

¹⁵ Tous les extraits cités renvoient à l'édition suivante : CHATEAUBRIAND, *Œuvres complètes*, tome XI, Paris, Garnier frères, 1911. p. 3-13. Il est à remarquer que Chateaubriand traite des problèmes relevés par la traduction de Milton aussi dans « l'Avertissement » placé en tête de *l'Essai sur la littérature anglaise* que l'on trouve dans le même volume, p. 481-485.

¹⁶ C'est Chateaubriand qui souligne. CHATEAUBRIAND, *op. cit.*, p.3.

¹⁷ *Ibid.*, p. 8.

¹⁸ *Ibid.*, p. 5.

classique »¹⁹. Il a été donc amené à considérer l'obscurité comme un des traits significatifs du texte, un élément stylistique propre à l'auteur qu'il faut maintenir dans la traduction. Cela ne veut pas dire qu'il mette tout ce qu'il n'arrive pas à comprendre ou comprend difficilement sur le compte des obscurités voulues et artistiques. Il relate les efforts qu'il a faits pour accomplir le mieux possible sa tâche ce qui nous permet d'avoir une vue sur sa méthode de travail. Il ne cache pas qu'il se considère comme quelqu'un qui a une bonne connaissance de l'anglais²⁰ (et on peut lui ajouter foi si l'on pense qu'il avait passé huit ans en Angleterre en exilé, puis, en 1822, il retourne à Londres, cette fois-ci en tant qu'ambassadeur), mais il a bien conscience que cela ne suffit pas en elle-même. Il s'est procuré tous les commentaires, il a lu toutes les traductions françaises (il en existait déjà une douzaine), italiennes et latines qu'il avait pu trouver ; il a discuté les points difficiles avec ses amis érudits parmi lesquels il y avait aussi des Anglais. Il est parfois arrivé que même ces amis anglais ont avoué de ne pas comprendre le passage sur lequel Chateaubriand les interrogeait ou bien n'étaient pas d'accord sur le sens, ce qui a encore plus renforcé la conviction du traducteur de respecter les obscurités. Chateaubriand recense soigneusement tout type de difficultés qu'il a rencontré en cours de route, présentant et justifiant les solutions qu'il a choisies pour les résoudre. Néanmoins, malgré les efforts longs et épuisants (il avoue d'avoir souvent été sur le point de « planter là tout l'ouvrage »²¹), il ne se berce pas dans l'illusion d'avoir évité tous les écueils : c'est impossible dans le cas d'un ouvrage si long et si complexe : ce sera la tâche des traducteurs à venir de faire ressortir les endroits où il s'est trompé. Car il espère qu'il y aura toujours d'autres ayant assez de tenacité pour « se vouer au métier le plus ingrat et le moins estimé qui fut oncques » qui consiste à « se battre avec des mots pour leur faire rendre dans un idiome étranger un sentiment, une pensée autrement exprimés, un son qu'ils n'ont pas dans la langue de l'auteur »²². Mais il espère également que ses futurs traducteurs suivront son chemin en pratiquant la traduction « littérale » : il se flatte d'avoir peut-être planté avec sa traduction un « germe » duquel va développer « la belle fleur » d'une nouvelle manière de traduction.

A vrai dire, ce n'est que dans les années 1860 que se déclenche dans la pratique traduisante une réelle évolution signalée, entre autres, par la traduction de Shakespeare de François-Victor Hugo, publiée en 1866. Dans la préface, le traducteur ne tarde pas à déclarer que cette traduction se voulant absolument fidèle à l'original (il utilise le mot littéral sans aucune connotation péjorative comme l'a fait Chateaubriand) « est faite, non sur la traduction de Letourneur, mais sur le texte de Shakespeare » Il rappelle que Le Tourneur, vivant et travaillant au XVIII^e siècle, a dû faire bien des concessions en ce qui concerne les hardiesses du style, lesquelles

¹⁹ Ibid.

²⁰ « ...je crois savoir l'anglois autant qu'un homme peut savoir une langue étrangère à la sienne » Cf. CHATEAUBRIAND, « Avertissement », *op. cit.*, p. 481.

²¹ CHATEAUBRIAND, « Remarques », *op. cit.*, p. 8.

²² CHATEAUBRIAND, « Avertissement », *op. cit.*, p. 482.

auraient choqué les gens de mérite de l'époque. Il exprime son opinion que pour réussir une traduction littérale de Shakespeare, « *il fallait que le mouvement littéraire de 1830 eût triomphé en littérature, il fallait que la langue nouvelle, la langue révolutionnaire, la langue du mot propre et de l'image, eût été définitivement créée*²³. » Hommage à la génération du père ou conviction profonde ? Peu importe. L'essentiel c'est l'apparition de ce point de vue nouveau, de la prise de conscience des possibilités nouvelles de la langue française²⁴. Le travail du fils amène aussi le père à réfléchir sur les problèmes de la traduction. Il considère François-Victor comme le traducteur définitif de Shakespeare, ayant réussi à être à la fois exact et complet, c'est-à-dire fidèle. En effet, c'est la fidélité obéissante qui est pour Hugo la première des qualités d'une traduction. « *Le traducteur vrai [...] se subordonne à l'original, et se subordonne avec autorité. [...] Le traducteur excellent obéit au poète comme le miroir obéit à la lumière, en vous renvoyant l'éblouissement [...] Plus de fidélité produit plus de rayonnement*²⁵ ». (D'ailleurs il considère Chateaubriand comme un traducteur qui a réussi à devenir un vivant miroir de Milton.) Pourtant, malgré sa conviction, Hugo ne réproche pas les transitions qui ne répondent pas de tout point de vue à ces critères, il les considère nécessaires pour que le public (ou une certaine partie du public) puisse accepter ce qui lui est étranger : « *Aux intelligences encore peu ouvertes, il faut des demi-traductions... Pas à pas, telle est la loi des traductions. [...] les demi-traducteurs sont des initiateurs utiles. Ils habituent l'oeil peu à peu.* » Pour accoutumer le public comparée à une « prunelle » à la lumière des écrivains supérieurs, toujours nets et directs, il faut « *une série d'interpositions successives, de plus en plus transparentes* ». Même s'il blâme les traditions d'édulcoration, d'affadissement, même s'il se moque des adaptations pudiques, il les considère comme un mal nécessaire.

En guise de conclusion on peut retenir que, malgré les tentatives éparées réclamant davantage de fidélité, voire un maximum de fidélité, le XIX^e siècle ne voit pas encore irréversiblement disparaître les thèses et la pratique des „belles infidèles” dont l'objectif principal est de ne pas choquer le goût du public-récepteur, et de respecter les traditions littéraires bien ancrées. Au lieu de parler d'une progression linéaire dans l'activité traduisante, on note la cohabitation ou le chevauchement des tendances les plus diverses, souvent opposées. Cependant à partir des années soixante la position « cibliste » se trouve peu à peu remplacée par des conceptions plus modernes, témoignant d'un souci de plus en plus marqué de l'original.

²³ Cité par José Lambert, in LAMBERT, *op. cit.*, p. 403-404.

²⁴ Les propos du retraducteur du *Roland furieux*, Fr. Reynard font échos à ceux de François-Victor Hugo : « *La langue française du XIX^e siècle, telle que nous l'ont jute J.-J. Rousseau, Chateaubriand, George Sand, Victor Hugo, est un instrument assez souple, assez sonore, assez complet pour rendre toutes les nuances d'un idiome étranger.* » (1880) Cité par VEGLIANTE, Jean-Charles, « Perception française de l'Italie et traduction de l'italien » *Romantisme*, 1999/4, p. 70.

²⁵ Je le cite d'après PASQUIER, Marie-Claire, cf. « Hugo et la traduction », *Romantisme*, 1999/4, p. 25.



Készítette a JATEPress
6722 Szeged, Petőfi Sándor sugárút 30-34.
Felelős kiadó: Dr. Penke Olga tanszékvezető
Felelős vezető: Szőnyi Etelka kiadói főszerkesztő
Méret: B/5, példányszám: 150, munkaszám: 5/2001.